Вопросы
поэтики

В. Жирмунский

РИФМА
ЕЕ ИСТОРИЯ и ТЕОРИЯ



Петербург 1923.

Российский
Институт
Истории
Искусств



РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ

Непериодическая серия, издаваемая Разрядом Истории Словесных Искусств

Выпуск III

В. ЖИРМУНСКИЙ

РИФМА, ЕЕ ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ

ПЕТРОГРАД — 1923.

В. ЖИРМУНСКИЙ

РИФМА,

ЕЕ ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ

«ACADEMIA»
ПЕТЕРБУРГ
1923

Напечатано по распоряжению Разряда Истории Словесных Искусств.

Секретарь Разряда *Б. Казанский.*

1 октября 1923 г.

Петрооблит № 6741. Тираж 2500.

Типография имени Ивана Федорова, Петроград, Звенигородская 11

ПРЕДИСЛОВИЕ

В течение трех последних лет, с января 1920 года, мне приходилось читать общий курс теоретической поэтики (преимущественно — сравнительной метрики и стилистики) сперва в Студии Дома Искусств и в Саратовском Университете, потом, неоднократно — в Петербургском Университете и в Российском Институте Истории Искусств. Расширяя постепенно материал, подлежащий изучению, я имел в виду со временем приступить к изданию этого курса, тем более, что ощущается потребность в общем научном руководстве по вопросам, составляющим ныне предмет повышенного интереса. Две причины препятствовали до сих пор изданию такого курса: во-первых — трудность, при современных условиях книжного дела, осуществить печатание большой книги; во-вторых — невозможность представить в систематическом изложении такие области знания, в которых, по крайней мере — для русского материала, отсутствуют предварительные исследования на специальные темы. И то и другое обстоятельство вынудили меня, отложив издание общего курса поэтики до более благоприятного вре-

мени, выступить сперва с систематическими работами, обнимающими более специальные области теоретической поэтики. Начало этому положила книга о „Композиции лирических стихотворений“ (Пбг. 1921). В настоящее время за нею следует „Рифма, ее история и теория“. В ближайшем будущем я хотел бы закончить эту серию работ систематическим изложением „Основных вопросов общей метрики“, что, в плане теоретическом, составило бы первую, вводную часть учения о стихе. В общей сложности эти три выпуска покроют область метрики в широком смысле слова.

Условиями возникновения настоящей работы объясняется ее построение. Как и первая книга о „Композиции“, она преследует две задачи: с одной стороны, как часть общего курса поэтики, она ставит себе цели учебные — сообщить систематические сведения по затронутым вопросам; с другой стороны, как самостоятельное исследование в области мало изученной, она задерживается с особым вниманием на тех вопросах истории и теории рифмы, которые требуют более углубленной и специальной разработки. Общие принципы, положенные в основу этой разработки, были мною кратко намечены в книге „Поэзия Александра Блока“ (Пбг. 1922; гл. VII); ниже они изложены подробнее в первой главе. В центре внимания стоят вопросы русской рифмы: однако, эти вопросы интересуют не сами по себе, а как более доступный пример для общего учения о рифме. Повсюду, по мере возмож-

ности, я стараюсь представить этот знакомый материал в сравнительно-историческом освещении. Путь к построению поэтики теоретической лежит, по моему мнению, через сравнительно-историческое изучение явлений поэтического стиля. В частности изучение русского стиха страдало до сих пор от разобщенности с наукой Запада, во многих отношениях — более богатой традициями, методологическими навыками и конкретными результатами. В то же время особенности русского языкового материала и русской литературной традиции приобретают свою специфическую художественную значимость лишь в сопоставлении с аналогичными, хотя и вполне своеобразными, стиховыми формами других европейских народов.

Считаю долгом выразить глубокую благодарность тем лицам, которые дружески согласились поделиться со мною своими знаниями в тех или иных вопросах, затронутых в моей работе — С. Д. Балухатому, С. И. Бернштейну, В. В. Виноградову, ак. В. Н. Перетцу, проф. Д. К. Петрову, проф. Л. В. Щербе.

В. Ж.

1923, 10. V.

ГЛАВА I

ПРОБЛЕМА РИФМЫ

Изучение рифмы теоретическое и историко-сравнительное является одной из очередных задач научной поэтики. Школьные руководства по стихосложению помещают рифму, как „приложение“ к основным отделам метрики — учению о стихе и о строфе: действительно, обойти молчанием этот прием невозможно, хотя бы из соображений практических, в виду его огромной важности в строении тонического стиха; а указать ему место в системе общей метрики школьные руководства, конечно, не могут. Но не лучше обстоит дело с вопросом о рифме в научной поэтике. Мы различаем в учении о звуках поэтического языка (или общей метрике) следующие три основных отдела: 1. учение о чередовании количественных элементов звучания (сильных и слабых слогов) — или частную метрику; 2. учение о чередовании качественных элементов (гласных или согласных звуков) — или инструментовку; 3. учение о чередовании повыше-

ний и понижений тона — или мелодику стиха Рифма, на первый взгляд, не находит себе места в этой системе.

Неясность в систематическом рассмотрении проблемы рифмы отражается и на историческом изучении. Как возникла рифма в стихосложении новых народов? Благодаря каким причинам становится возможным — или даже необходимым — появление рифмовых созвучий в т. н. тоническом стихе? Рифма появляется для нашего исторического сознания уже в готовом виде — как Паллада из головы Зевса — и потому мы склонны в каждом отдельном случае объяснять ее появление каким нибудь внешним влиянием, механическим толчком со стороны. Но нельзя ли указать в развитии тонического стиха тех эмбриональных рифмовых созвучий, из которых возникает наша рифма в процессе внутренне - обусловленного, органического становления?

Ни систематический интерес к проблеме рифмы ни указанные здесь исторические вопросы не могут найти удовлетворительного разрешения при господствующем в школьных учебниках определении рифмы. Определение это в бессознательном виде присутствует в большинстве научных работ по вопросам стиха, хотя на самом деле оно подходит лишь к узкому кругу явлений, знакомых нам из поэзии нового времени (XVI—XIX веков), да и здесь нуждается в существенных оговорках. Классическую формулу дает учебник Шалыгина („Тео-

рия словесности", 1916, 103): „Рифмами называют сходные созвучия в конце стиха, начиная от последнего ударяемого гласного в стихе" (1).

Существенные недостатки этого определения, в сущности — общепринятого, я хотел бы обнаружить, противопоставив ему другую формулировку, предложенную мной в книге „Поэзия Александра Блока" (стр. 91): „Рифмой мы называем звуковой повтор в конце соответствующих ритмических групп (стиха, полустишия, периода), играющий организующую роль в строфической композиции стихотворения". Место рифмы в системе поэтики обозначено здесь достаточно точно: как звуковой повтор, рифма есть факт инструментовки стиха, но она становится также фактом метрическим в узком смысле слова, благодаря своей композиционной функции. Положение рифмы в конце соответствующей ритмической группы, как мы увидим дальше, в сущности также является лишь наиболее обычным частным случаем: наряду с конечными рифмами возможны начальные, кольцевые и т. п. Поэтому более широкое определение, — с теоретической и историко-сравнительной точки зрения — единственно правильное, должно отнести к понятию рифмы всякий звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической композиции стихотворения.

По сравнению с этим определением общепринятая школьная формула является прежде всего неполной: отсутствует указание на самый существен-

ный признак рифмы — ее композиционную функцию. На примере „нормальной“ строфы из четырех стихов с перекрестными рифмами (ав, ав) можно установить участие рифмы в строфической композиции: с одной стороны, рифма обозначает границы ритмического ряда; с другой стороны, она указывает на сопринадлежность рядов и их объединение по известному закону в периоды и строфы, как более высокие единицы метрической композиции, причем предыдущий член первого периода связывается с предыдущим второго периода, а последующий с последующим. Конечно, в „нормальной строфе“ указанного выше типа, кроме рифмы, присутствуют и другие признаки метрической композиции: границы стиха определяются известным числом слогов с обязательным ударением на последнем слоге, строение строфы — чередованием мужских и женских окончаний (ж. м., ж. м.), наконец, метрическое членение обычно сопровождается соответственным распределением синтаксических групп (ср. „Композиция лирических стихотворений“, стр. 14). Таким образом, даже при отсутствии рифм очертания строфы могут остаться вполне заметными. Иначе обстоит дело в строфе со сплошными мужскими или женскими окончаниями. Два варианта такой строфы, один — с чередующимися, другой — с опоясывающими рифмами (т.-е. в одном случае — с параллельным расположением периодов, в другом случае — с обращением соответственных элементов по типу ав, ва) становятся неразличимыми, если

уничтожить рифмы, обозначающие сопринадлежность стихов. Ср.:

Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне.
Травы степные унизаны влагой вечерней.
Речи отрывистей, сердце опять суеверней...
Длинные тени вдали потонули в ложбине.
В этой ночи, как в желаниях, все беспредельно
Крылья растут у каких то воздушных стремлений, —
Взял бы тебя и помчался бы также бесцельно,
Свет унося, покидая неверные тени!..

С другой стороны, если в обычной строфической лирике и даже в белых стихах границы стиха обозначаются вполне отчетливо постоянным числом слогов и неподвижным ударением на последнем слоге, в т. н. „вольных“ строфических формах, в которых объединяются ритмические ряды различной величины, расположенные в различной последовательности, рифма не только указывает на сопринадлежность стихов, она обозначает также границы ритмического ряда: уничтожение рифмы во многих случаях привело бы к уничтожению этих границ. Напр. в „вольных ямбах“ Крылова, Богдановича или Грибоедова:

.... Приходит ученик домой
И говорит: „Пойдем скорей со мной.
Обед готов, ничто не может быть вернее:
Там под горой
Пасут овец, одна другой жирнее;
Любую стоит лишь унесть
И съесть.
А стадо таково, что трудно перечесть“...

Чем свободнее метрическая конструкция стихотворения, тем важнее присутствие рифмы, как приема метрической композиции. В чисто-тоническом стихе, при отсутствии счета слогов между ударениями (напр. у Блока и в особенности у Маяковского), тём более — при изменении числа ударений в стихе, она является необходимым средством метрической организации неравномерного по слоговому составу словесного материала. С другой стороны в т. н. „силлабическом стихосложении", благодаря свободному расположению ритмических ударений внутри довольно обширного ряда (до 8 слогов), объединенного только возвращением обязательного ударения на последнем слоге, композиционное значение рифмы выступает с особой отчетливостью: так, в поэтической практике французов установилось требование обязательной рифмы, а теоретики французского стиха давно уже указывают на значение рифмы, как признака стиховности, т. е. как чисто метрического приема, тогда как в стихосложении немецком, английском или русском вопрос этот никем специально не рассматривался (2).

Будучи, с одной стороны, недостаточно полным, школьное определение рифмы, с другой стороны, слишком узко и потому не покрывает всего многообразия явлений, сюда относящихся. Я сказал уже выше, что рифмой следует называть всякий звуковой повтор, выступающий в стихе в организующей функции. Школьное определение ориентируется на т. н. „точную рифму", представляющую

тождество всех звуков стиха, „начиная от последнего ударного гласного“. Между тем т. н. „точная рифма“ представляет лишь частный случай созвучных концовок, участвующих в строфической композиции. С теоретической точки зрения точная рифма есть лишь сложная комбинация более элементарных звуковых повторов. В каком нибудь сочетании типа радость: младость мы различаем: 1) тождество стиховых окончаний — в данном примере — женских (два слога, с ударением на первом слоге); 2) тождество ударных гласных (в данном примере а : а) 3) тождество заударных гласных (в русском произношении заударные гласные обычно ослаблены и в большей или меньшей степени редуцированы; в данном примере [ъ:ъ]). 4) тождество и одинаковое расположение согласных (прямой звуковой повтор [д—с'т': д—с'т']). Указанные элементы точной рифмы встречаются в стихе и обособленно и в различных комбинациях. Возможны случаи тождества ударных гласных при различных согласных, т. н. „ассонанс“, напр. ветер: пепел. Возможны рифмы на одинаковые согласные при различии ударного гласного, т. н. „консонанс“, напр. лед:люд. Возможны различия в строении стихового окончания, т.-е. рифмы неравносложные и неравноударные, напр. влажны : скважины, птицу : цариц, или стонут: жнут. Встречаются, наконец, различные комбинации этих элементов (3).

История рифмы может быть удобно рассматриваема с точки зрения точной рифмы, как наиболее полного созвучия и наиболее прочной комбинации звуковых повторов на конце стиха. С этой точки зрения я буду различать процесс канонизации точной рифмы и процесс ее разрушения или деканонизации, обычно проходящие через сходные стадии, что́ вполне понятно при ограниченном числе теоретически возможных комбинаций из указанных выше элементов. Точная рифма — только гребень волны, в которой исторически не менее существенное значение имеют ее восходящая и нисходящая часть. „Таким образом, понятие точной рифмы относительно и изменчиво; оно обозначает предел, определяемый художественными вкусами эпохи, более свободными или более требовательными“ („Поэзия А. Блока“, стр. 92). Даже в эпоху господства „точной рифмы“ в общепринятом понимании, напр. в русской поэзии XIX века, вокруг рифмы строгой, основанной на безусловном фонетическом тождестве соответственных окончаний, наблюдается более широкий или более узкий круг созвучий приблизительных. Границы колебания для каждого отдельного случая определяются установившейся литературной традицией и индивидуальными вкусами поэта и его современников. С другой стороны, неточные рифмы выступают в истории поэзии не только в неопределенных и изменчивых формах, как т. н. „рифмоиды“: рядом со строгими формами точной рифмы встречаются стро-

гие формы ассонанса и консонанса, канонизованные для известного метрического или литературного жанра: напр. ассонансы старо-французского эпоса или испанских романсов, кольцевой консонанс (Scothending) у древне-исландских скальдов и т. п.

Разложенная на свои составные элементы т. н. точная рифма оказывается тождественной с другими звуковыми повторами внутри стиха, которыми определяется его инструментовка. Интерес к вопросам инструментовки, т.-е. к закономерностям в распределении качественных элементов звучания, возник в новейшее время, в связи с поэтическими опытами „музыкальной“ школы символистов, стремившейся к повышению звукового воздействия стиха. Однако, более широкие исследования в этой области показали, что во всякой стихотворной речи присутствуют в более или менее отчетливой форме те же самые качественные элементы звукового воздействия. Под влиянием основного композиционного движения, осуществляющегося в звуковом материале стихотворной речи, быть может, отчасти — как непроизвольное отражение общего ритмического импульса, устанавливается не только закономерное чередование сильных и слабых слогов, на котором прежде всего строится метрическая организованность словесного материала, но в более свободной форме возникают некоторые закономерности в распределении качественных элементов звучания. Так, нередко наблюдается в стихе более или менее пра-

вильное чередование ударных гласных („гармония гласных“ — термин М. Граммона), напр. „В блестящих залах из коралла“ (а-а-а) „Как темное море глубоко“ (о-о-о) „Сумрак жгучий, сумрак душный“ (у-у-у-у) „Вековую сосну я крушу и пою“ (у-у-у-у) „Брожу ли я вдоль улиц шумных... Сижу-ль меж юношей безумных“ (у-у-у) „Она отдалась без упрека, она целовала без слов“ (а-а-о, а-а-о) „Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце и синий кругозор. Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце и выси гор“ (и-о-и-о-и-о) „Я победил холодное забвенье... Я каждый миг исполнен откровенья“ (и-о-е) и др. Французский исследователь Becq de Fouquières („Traité général de versification française“, p. 247), насчитывает в первом действии „Федры“ Расина, на общее число 366 стихов, около 270, связанных различными формами гармонии гласных.

С другой стороны, нередко наблюдается повторение начального согласного слова или опорного согласного ударного слога, т. н. „аллитерация“; ср. „e caddi come corpo morto cade“ (Данте), „pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes“ (Расин), „шипенье пенистых бокалов и пунша пламень голубой“ (Пушкин), „и скакал по камням конь Одинов“, (Майков) и т. п. В особенности в германских языках, где начальный слог обычно совпадает с ударным, и потому аллитерация как бы вдвойне заметна, она всегда имела широкое распространение, а в древнегерманскую эпоху служила даже орга-

низующим принципом т. н. „аллитерационного стиха“, т.-е. начальной рифмой. Многочисленные примеры аллитерации можно найти у всех английских поэтов, напр. у Байрона:

> ... The next *f*ond moment *s*aw her *s*eat
> Her *f*airy *f*orm at *S*elim's *f*eet:
> „This rose to *c*alm my brother's *c*ares
> A message from the *B*ulbul *b*ears;
> It says to night he will prolong
> For *S*elim's ear his *s*weetest *s*ong... и т. п.

Новейшие работы по метрике расширили понятие аллитерации и показали, что повторение начального или опорного согласного ударного слога является лишь частным случаем тех многообразных типов повторения согласных, которые встречаются у всех поэтов (4). См. в примере из Пушкина: ш и п е н ь е... п е н и с т ы х... п у н ш а (ш — п — н, п — н — с, п — н — ш), б о к а л о в... г о л у б о й (б — к — л, г — л — б) и т. п. В статье О. М. Брика („Звуковые повторы“, „Поэтика“ 1919, стр. 58) на многочисленных примерах из Пушкина и Лермонтова предложена удобная классификация повторений в области консонантизма: по предложенной Бриком терминологии, если „соловей“ — основное слово (согласные обозначаются, как А В С...), то „слава“ — прямой трехзвучный повтор (тип А В С), а „волос“ — обратный трехзвучный повтор (тип С В А). Ср. напр.: Как то*пол*ь царь ее *пол*ей (тип А В). Где *слав*у оста*вил* и трон (тип В А). Мой юный слух напевами *плен*ила и меж *пелен* оставила сви-

рель (тип А В С). У *черного* моря *чинара* стоит молодая (тип А С В). *Могильный гул* хвалебный *глас* (тип АВ — АВ) и мн. др. С методологической точки зрения особенно важно указание Брика на различные возможности расположения звуковых повторов в двух соседних ритмических отрезках. Кольцо — повтор расположен в начале и в конце ритмической группы: *Ред*еет облаков летучая *гряд*а. *Тв*оря обеты и мол*итвы*. Стык — повтор в конце одной группы и в начале следующей: И сладострастными с*тихами* И *тихим* шепотом любви. Пред ним ши*роко* *Река* неслася... Скреп — в начале двух соседних групп: *Гр*озой снесенные мосты, *Гр*оба с размытого кладбища... И *рев*ом скрипки заглушен *Рев*нивый шепот модных жен. Концовка — повтор в конце двух соседних групп: В крови горит огонь же*ланья*, Душа тобой уязв*лена*... Авось на память поне*воле* Придет вам тот, кто вас пе*вал*... и мн. др. Частным случаем концевого повтора, получившего в стихе организующее значение, является наша рифма; но, как было уже сказано, теоретически возможны рифмы начальные, кольцевые и т. п., и они, действительно, встречаются в процессе развития рифмы, отчасти как методологически существенные эмбриональные формы, отчасти даже, как канонические (ср. напр. кольцевые рифмы у древне-исландских скальдов).

Рассматривая многочисленные примеры, собранные у Брика (или хотя бы в главе об аллитерации во французском стихе у Becq de Fouquières), мы

получаем впечатление, что поэтическая речь в звуковом отношении насквозь организована, хотя эта организация и не может быть сведена к системе, к простой и однообразной повторности, и далеко не во всех случаях отчетливо воспринимается сознанием. Мы воспринимаем с полной отчетливостью лишь те сравнительно немногочисленные случаи, в которых имеется более заметная комбинация нескольких различных повторов: напр.: „в блестящих залах из коралла“ [а — алъ — алъ] „и с белеющих полей“ [лей — лей] „брожу ли я вдоль улиц шумных“ [—ул'и — ул'и- — у], „отрадой сладостной вошла“ [— адъ- — адъ — а] „роковая, родная страна“ [— айъ — айъ — а], „за лугами, лесами, степями“ [— ам'и — ам'и — ам'и] и т. п. Во всех подобных случаях мы склонны говорить о „внутренней рифме“, по аналогии с рифмами конечными, хотя такие случайные внутренние рифмы и являются только элементом инструментовки, не становясь нисколько организующим фактором метрической композиции.

Таким образом различие между настоящей рифмой и прочими приемами инструментовки заключается прежде всего в обязательности рифмы, как элемента метрической композиции, т. е. в закономерном чередовании звуковых повторов (обычно— созвучных концовок), в связи с организующей функцией в строфической композиции. Отсюда открывается путь к объяснению происхождения рифмы: рифма возникает путем канонизации случайного

звукового повтора в постоянной композиционной функции. Между звуковыми повторами, как элементом инструментовки, и постоянной рифмой историческая метрика устанавливает ряд промежуточных ступеней: появление такой эмбриональной рифмы, еще не получившей обязательного значения, свидетельствует об органическом процессе развития рифмы из тех или иных звуковых элементов стиха. Нередко, однако, окончательная канонизация обязательной рифмы бывает связана с определенным внешним влиянием, естественным результатом международного обмена в области поэтических форм.

ГЛАВА II

КЛАССИФИКАЦИЯ РИФМЫ

Существуют многочисленные эмпирические наблюдения над различными типами рифмы. Неоднократно делались также попытки зафиксировать сложившуюся здесь терминологию. Однако, все эти попытки отличаются крайней несистематичностью: разнообразие точек зрения при классификации, отсутствие определенного принципа деления отражается на беспорядочном расположении материала (5). Более точное определение рифмы и ее места в системе поэтики даст нам возможность построить достаточно широкую и упорядоченную классификацию.

Как прием метрической организации стихотворения, рифма является предметом изучения метрики в узком смысле слова: сюда относится учение об окончании стиха (рифмовая клаузула) и о приемах строфической композиции с помощью рифмы. Как звуковой повтор, рифма принадлежит к явлениям инструментовки: сюда относится вопрос о выборе звуков в рифме, а также об их большей или мень-

шей созвучности. Наконец, объединяя два слова и два словесных ряда в некотором звуковом параллелизме, рифма сближает одинаковым звучанием две различных смысловых единицы. Отсюда возможность изучения рифмы со смысловой (семантической) точки зрения: вопрос о словарных (лексических) качествах рифмы и о тех морфологических категориях (корень, суффикс, флексия), которые участвуют в образовании созвучия. Во всех этих группах приходится также считаться с возможностью обособленного изучения каждого из рифмующих окончаний в отдельности (т. е. рифмы в составе стиха) или того соединения созвучных концовок, которое, как целое, обладает особыми свойствами, несводимыми на свойства его частей.

I. Рифма с метрической точки зрения.

С метрической точки зрения, как было сказано, рифма является, с одной стороны, составною частью стиха, совпадая с его окончанием („клаузулой“); с другой стороны она служит объединению строфы, как прием метрической композиции. В первом случае учение о рифме в значительной степени покрывается тем отделом метрики, который рассматривает стиховое окончание; во втором случае оно примыкает к строфике. Но некоторые вопросы, связанные с этими отделами метрики в узком смысле слова, нужно иметь в виду и при изучении рифмы.

1. Рифма и стиховое окончание.

По характеру стиховых окончаний мы различаем рифмы мужские, женские и дактилические. Напр. ночь: прочь, правил: ставил, поверьями: перьями. Только эти три типа являются в русской поэзии нормальными. Рифмы четырехсложные (гипердактилические), тем более—пятисложные, встречаются только, как метрические опыты. Ср. четырехсложные рифмы у Дельвига („Жаворонок“):

Люблю я задумываться,
Внимая свирели;
Но слаще мне вслушиваться
В воздушные трели
Весеннего жаворонка!..

Или пятисложные—у Валерия Брюсова („Пути и перепутья“, III, 54):

Холод, тело тайно сковывающий,
Холод, душу очаровывающий...
От луны лучи протягиваются
К сердцу иглами притрагиваются.

Соединение пятисложных с четырехсложными и мужскими, у Брюсова („Опыты“, 94):

С губами, сладко улыбающимися,
Она глядит глазами суженными,
И черны пряди вкруг чела:
Нить розоватыми жемчужинами
С кораллами перемежающимися
Ей шею нежно облегла...

Экзотический характер четырех- и пятисложных рифм объясняется не только сравнительно малой распространенностью подобных окончаний, особенно — окончаний созвучных (в русском языке это, большей частью, одинаковые суффиксы), но прежде всего — тем перебоем ритма, который неизбежно появляется в двудольных и трехдольных размерах, благодаря гиперметрической группе в несколько слогов. В пятисложных рифмах к тому же мы имеем тенденцию к расстановке побочных ударений через один слог („С глазами сладко улыбающимися...“)

Наиболее обычны в русской поэзии мужские и женские рифмы. Чередование окончаний обоих типов является существенным фактором строфической композиции. Благодаря закону чередования отчетливее обозначается членение строфы на периоды: напр., в четырехстопном ямбе чередуются ритмические ряды в 9 и 8 слогов, и только группа в 9+8=17 слогов (период) является в точном смысле единицей повторности. При этом обычно мужская рифма следует за женской, давая впечатление завершения, более отчетливого окончания. Чередование окончаний особенно строго соблюдается в канонических строфах: в сонете, октаве, терцинах, в двустишиях шестистопного ямба (т. н. русский „александрийский стих“); в классических октавах одна строфа начинается с женского окончания, другая с мужского (ср. у Пушкина, напр., „Осень“); в александрийском стихе, по французскому образцу, чере-

дуются двустишия с ж. и м. окончанием. Ср. у Пушкина (из А. Шенье):

Ты вянешь и молчишь; печаль тебя снедает;
На девственных устах улыбка замирает;
Давно твоей иглой узоры и цветы
Не оживлялися. Безмолвно любишь ты
Грустить. О, я знаток в девической печали!
Давно глаза мои в душе твоей читали...

Закон чередования окончаний был установлен во французской поэзии, в эпоху Ронсара (XVI век) ([6]). Отсюда проник к нам и самый термин (немое *е* как признак женского рода: sourd — sourde, un chat: une chatte, fils: fille). До самого последнего времени закон этот считается во французском стихе обязательным. Между тем немое *е* (e muet) — в заударном слоге, составляющее отличие женского окончания от мужского, в большинстве случаев исчезло во французской разговорной речи еще в XVIII веке; в настоящее время оно обычно не произносится и в декламации в конце стиха ([7]). Итак, с чисто акустической точки зрения, французские мужские и женские окончания являются одинаковым образом односложными. Однако, психологическое отличие между словами той и другой категории, повидимому, сохраняется, по крайней мере, в стихотворном языке. Оно опирается прежде всего на написание, которое может быть актуализовано и в произношении (напр., в пении, а также — в декламации, по крайней мере — в середине стиха), и которое становится во многих случаях носителем раз-

личий смысловых (напр., родовым признаком в именах или признаком определенной глагольной формы); наконец, присутствие этимологического *e*, сохранившегося в написании, может указывать на некоторые свойства предшествующих звуков, с которыми прочно ассоциируется, как их графическое изображение—напр., на долготу ударного гласного' сохранение замыкающего согласного в произношении и т. п. По мнению Мориса Граммона ([8]), противоположность мужского и женского окончания, различаемых в написании, как односложное и двусложное, поддерживается в произношении новым принципом чередования односложных окончаний с открытым слогом (соответствующих т. н. „мужским") и односложных с закрытым слогом (т. наз. „женских"):

Regrettez vous le temps, ou d'un siècle barbare	закр. (ж)
Naquit un siècle d'or, plus fertile et plus beau?	откр. (м).
Où le vieil univers fendit avec Lazare	закр. (ж).
De son front rajeuni la pierre du tombeau?	откр. (м).
Regrettez vous le temps où nos vieilles romances	и т. д.
Ouvraient leurs ailes d'or vers un monde enchanté,	
Où tous nos monuments et toutes nos croyances	
Portaient le manteau blanc de leur virginité?..	

Т. к. в женском окончании перед немым *e* согласный обычно сохраняется (barbare, Lazare и пр.), а мужские слова оканчиваются чаще всего на гласный (согласные в конце слова перестали произноситься еще в средне-французском), слух постепенно привыкает к новому качественному чередованию

односложных рифм с открытым и закрытым слогóм, заменившему старое метрическое отличие односложных и двусложных окончаний. Конечно, новый принцип утверждается бессознательно и не получил еще теоретического признания; поэтому в отдельных случаях старые формы не соответствуют изменившемуся отношению. Но именно такие примеры особенно показательны для теории Граммона: когда в строфе все стихи, как мужские, так и женские, замыкаются согласным, следующим за ударным гласным, мы получаем впечатление монотонного возвращения одинаковых (как бы „женских") окончаний, несмотря на то, что на бумаге по обычному правилу чередуются „двусложные" окончания с „односложными". Ср. в стих. Ламартина „L' automne" — резкий контраст между двумя соседними строфами, одинаково построенными по традиционному принципу чередования графически „односложных" и „двусложных" рифм, из которых первая, однако, имеет сплошные закрытые окончания, а вторая осуществляет то чередование, о котором говорит Граммон:

Salut, bois couronnés d'un reste de verdure!	закр. (ж.).
Feuillages jaunissants sur le gazons épars!	закр. (м.).
Salut, derniers beaux jours! Le deuil de la nature	закр. (ж.).
Convient à la douleur et plait à mes regards.	закр. (м.).
Je suis d'un pas rêveur le sentier solitaire;	закр. (ж.).
J'aime à revoir encor, pour la dernière fois,	откр. (м.).
Ce soleil pâlissant dont la faible lumière	закр. (ж.).
Perce à peine à mes pieds l'obscurité des bois...	откр. (м.).

Некоторые новейшие французские поэты, следуя всецело разговорному произношению в его совре-

менной стадии, соединяют рифмой слова с немым *е* и без такового, пренебрегая, таким образом, классическими правилами чередования. Напр., у Верлена:

C'est le chien de Jean de Nivelle
Qui mord sous l'oeil même du guet
Le chat de la mère Michel;
François-les-bas-bleus s'en égaie...

Однако, эта новая манера до настоящего времени не может считаться господствующей (⁹).

Конечно, правило чередования окончаний не является незыблемым поэтическим законом, и, как видно из истории новейшей французской поэзии, зависит в своем осуществлении от особенностей языкового материала. Так, в английском языке, благодаря редукции и отпадению заударных слогов. при господствующей тенденции к односложности (по крайней мере, в словах германского происхождения) нормальный тип строфы имеет сплошные мужские рифмы. Так пишутся английские четверостишия с перекрестными рифмами (ab, ab), но так же — канонические формы сонета, октавы, терцин и классические двустишия пятистопного ямба (так наз. „героические двустишия"): в английском подлиннике „Элегия" Грея, баллада Соути или Вальтера Скотта и свободные строфические тирады лирической поэмы Байрона одинаково пользуются сплошными мужскими окончаниями. Ср. из „Гяура":

...Who thundering comes on blackest steed
With slackened bit and hoof of speed?
Beneath the clattering iron's sound
The caverned Echoes wake around
In lash for lash, and bound for bound;
The foam that streaks the courser's side
Seems gathered from the Ocean-tide...

Двусложные рифмы попадаются среди односложных лишь в редких случаях, без всякой композиционной последовательности (чаще всего двусложные окончания встречаются в белых стихах) ([10]). Закономерное чередование окончаний, проведенное через целое стихотворение, встречается лишь в немногих примерах, которые всегда заметны, как отклонение от метрического шаблона. Ср. у Байрона „Прощание“:

Fare thee well! and if for ever,
Still for ever fare thee well:
Even though unforgiving, never
'Gainst thee shall my heart rebel...

С другой стороны, у итальянцев, хотя встречаются и мужские окончания (tronche) и дактилические (sdrucciole), однако безусловно преобладают женские (piane), образующие нормальный тип, в соответствии с господствующим типом итальянского ударения (на предпоследнем слоге). Итальянские сонеты, октавы, терцины обычно пользуются сплошными женскими рифмами. Ср. у Петрарки:

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
Di quei sospiri ond'io nutriva il core
In sul mio primo giovenile errore,
Quand'era in parte altr'uom da quel ch'i'sono...

Немецкие романтики в своих переводах с итальянского, а также отчасти в подражаниях, стремились воспроизводить сплошные женские рифмы, как характерную метрическую особенность подлинника. Однако, то, что́ в пределах итальянской языковой стихии и литературной традиции воспринимается читателем, как привычное и нормальное, в немецком переводе, на фоне других поэтических навыков, производит впечатление экзотической вычуры, непривычных метрических „опытов".

Исключительно женскими окончаниями пользуется польская поэзия, благодаря неподвижному ударению на предпоследнем слоге: в этом случае поэт всецело во власти языкового материала. Ср. „Пан Тадеуш":

O czem tu dumać na paryskim bruku,
Przynosząc z miasta uszy pełne stuku,
Przekleństw i kłamstwa, nie wczesnych zamiarów,
Zapóźnych żałów, potępieńczych swarów?—

Русская силлабическая поэзия, выросшая под влиянием Польши, также пользовалась исключительно женской рифмой. Поскольку русский языковый материал не подчинялся такому ограничению, установился обычай искусственного перенесения ударения в рифме на предпоследний слог,

по польскому образцу. Симеон Полоцкий рифмует, напр. ост*а*ви: *я*ви (вм. яви̂), жив*е*ти: де*е*ти, дал*е*че: отвл*е*че, б*е*ша: возненавид*е*ша, т*е*ло: з*е*ло, наш*е*го: *е*го и мн. др. Исключительно женскими рифмами пользуется еще Кантемир в „Сатирах" и Тредьяковский в своих первых опытах. Последний выступает и теоретически в защиту женской рифмы (в первой редакции „Способа к сложению Российских стихов" 1735 г.), допуская мужскую только „в комическом и сатирическом роде (но что реже, то лучше)". Он высказывается особенно решительно против „смешения рифм", опираясь на существующую традицию, но оправдывая ее требованием равносложности стихов. Принцип чередования м. и ж. рифм установлен впервые Ломоносовым в „Оде на взятие Хотина" и в сопровождавшем ее „Письме о правилах российского стихотворства" (1739): здесь он полемизирует с Тредьяковским, указывает на польское влияние и его несоответствия законам русского произношения и, пользуясь примером немцев, защищает принцип чередования окончаний. Победа осталась за Ломоносовым: во второй редакции „Нового способа..." Тредьяковский признал себя побежденным доводами противника.

Если принцип чередования господствует в русской поэзии, то рядом с ним имеют некоторое распространение и сплошные рифмы мужские или женские. Так, сплошными мужскими рифмами воспользовался Жуковский в переводе „Шильонского

Узника“ Байрона, под влиянием английского образца:

На лоне вод стоит Шильон;
Там в подземелье семь колонн
Покрыты влажным мохом лет.
На них печальный брезжет свет:
Луч, ненароком с вышины
Упавший с трещины стены...

Необычность этого факта отметила современная русская критика. Она усмотрела в этом стилистический прием, соответствующий общему характеру художественного замысла Байрона: суровому, мрачному тону поэтического целого ([11]). Однако, для рифмовой техники английских поэтов здесь не было ничего своеобразного: такое впечатление получилось только в русском переводе. Другие авторы байронических поэм, начиная с Пушкина („Кавказский Пленник“ 1822) не примкнули к Байрону и Жуковскому в этом метрическом новшестве и вернулись к привычным для русских поэтов чередующимся рифмам. Однако, к традиции Байрона-Жуковского примыкают Подолинский („Нищий“, 1830) и Лермонтов (в большинстве своих юношеских поэм, а также в „Мцыри“). Последний отголосок этой традиции — в „романтической поэме“ Валерия Брюсова „Исполненное обещание“ („Пути и перепутья“, III), „благоговейно“ посвященной „памяти В. А. Жуковского“.

Но без влияния английских образцов (в этом случае — баллады) проникли сплошные мужские

рифмы в трехдольные размеры. Примером может служить переводная баллада Жуковского „Замок Смальгольм“ (из Вальтера Скотта):

До рассвета поднявшись, коня оседлал
Знаменитый Смальгольмский барон,
И без отдыха гнал, меж утесов и скал,
Он коня, торопясь в Бротерстон...

Многочисленные примеры такого рода мы находим у Лермонтова, вообще — широко пользующегося сплошными мужскими окончаниями во всех размерах в своей юношеской лирике (влияние Байрона) (12):

Русалка плыла по реке голубой,
Озаряема полной луной;
И старалась она доплеснуть до луны
Серебристую пену волны...

В трехдольных размерах у Фета, Бальмонта и др. (специально — в анапесте и амфибрахии) сплошные мужские окончания преобладают, в особенности — при смежных рифмах. Ср. Фет:

Как лилея глядится в нагорный ручей,
Ты стояла над первою песнью моей
И — была ли при этом победа? И чья, —
У ручья ль от цветка? У цветка ль от ручья?...

Или — сплошные женские рифмы:

Истрепалися сосен мохнатые ветви от бури.
Изрыдалась осенняя ночь ледяными слезами.
Ни огня на земле... Ни звезды в овдовевшей лазури...
Все сорвать хочет ветер, все смыть хочет ливень ручьями...

Но независимо от размера, поэты-романтики представители напевного, музыкального стиля в лирике, охотно пользуются сплошными окончаниями, как приемом ритмической монотонии ([13]). Уже Тютчев в этом отношении резко отступает от Пушкинской традиции. Ср. сплошные мужские окончания в стихотворениях: „Из края в край, из града в град...“ „Молчи, скрывайся и таи...“, „День вечереет, ночь близка...“, „Еще в полях белеет снег“ и др., сплошные женские — „Восток белел. Ладья катилась“, „Итак опять увиделся я с вами...“, „Кончен пир, умолкли хоры...“ Из новейших поэтов этим приемом чаще других пользуется Бальмонт ([14]). Не говоря уже о многочисленных примерах трехдольных размеров с мужскими окончаниями, мы находим у него двухсложные размеры (ямбы и хореи), как со сплошными мужскими, так и с женскими рифмами. Напр. в ямбе (м.):

Вечерний свет погас.
Чуть дышет гладь воды.
Настал заветный час
Для искристой Звезды...

Или:

Болото спит. Ночная тишь
Ростет и все ростет.
Шуршит загадочно камыш,
Зеленый глаз цветет...

Или — в хорее:

Возле башни, в полумгле,
Плачет призрак Джамилэ,
Смотрят тени вдоль стены,
Светит месяц с вышины...

Сплошные женские рифмы — в двудольном размере (хорее):

Есть правдивые мгновенья,
Сны, дающие забвенье.
Луч над бездной вечно, зыбкой,
Взоры с кроткою улыбкой...

То-же — в трехдольном размере:

Исполинские горы,
Заповедные скалы,
Вы — земные узоры,
Вы — вселенной кристаллы...

К более позднему времени относится распространение в русской поэзии дактилических рифм. Правда, Ломоносов упоминает о них в „Письме", ссылаясь на пример итальянцев, и Тредьяковский во второй редакции „Нового способа..." экспериментирует над особой „десятистишной" строфой „с трисложной дактилическою рифмою в средине" (напр. достоверное: нелицемерное), однако опыты эти успеха не имели. Русской поэзии недоставало здесь авторитетных западных примеров. У французов дактилические рифмы невозможны по условиям языка. У англичан они встречаются крайне редко, при чем в большинстве случаев, как рифмы комические. Немногочисленны и немецкие примеры, принадлежащие преимущественно к экзотическим жанрам (напр. в „Фаусте" Гете, как подражание средневековым латинским гимнам).

Наконец, итальянские примеры (rime sdrucciole), известные теоретикам, не были знакомы большинству поэтов и не обладали достаточной авторитетностью. Вообще, в большинстве европейских языков (особенно — германских) неподвижное ударение, в связи с разрушением конечных слогов в результате редукции, привело к исчезновению или малой употребительности трехсложных окончаний. Напротив того, в русском языке, как это ясно сознавал Ломоносов, были даны широкие возможности для распространения окончаний всех трех типов, в частности — дактилического, и только влияние западной традиции замедлило осуществление этих возможностей.

На протяжении всего XVIII века дактилическая рифма считается „неблагородной" и „комической" ([15]). Не принятая в канонических образцах европейской поэзии высокого стиля, она была известна русским поэтам и писателям из народной песни и былины, двухударное окончание которой (с обязательным ударением на третьем слоге) в ту эпоху рассматривалось в чтении, как дактилическое (см. ниже, гл. IV, отд. IV). Первые примеры дактилического окончания у поэтов XVIII и начала XIX века (без рифмы) появляются, поэтому, в подражаниях народной поэзии, как в эпическом стиле, так и в „песнях" ([16]). Напр., Пушкин („Бова", 1815):

Часто, часто я беседовал
С болтуном страны Еллинския,
И не смел осиплым голосом,

С Шапеленом и с Рифматовым
Воспевать героев Севера...

Или Дельвиг:

Ах ты ночь ли, ноченька!
Ах ты ночь ли, бурная!
Отчего ты с вечера
До глубокой полночи
Не блистаешь звездами,
Не сияешь месяцем?..

Державин вводит дактилическую рифму в начале „Ласточки“, но только в первой строфе (рифма — неточная):

О домовитая л а с т о ч к а,
О милосизая птичка,
Грудь краснобела, к а с а т о ч к а,
Летняя гостья, певичка...

Первые примеры дактилической рифмы в лирике высокого стиля встречаются в первой четверти XIX века. Сюда относится, напр., стих. Жуковского „Отымает наши радости“ (перев. из Байрона, 1820 — в подлиннике рифмы мужские), Баратынского „Мы пьем в любви отраву сладкую“ (1824), Языкова „Всему человечеству заздравный стакан“ (1824) и др. Устанавливается, как нормальное, чередование дактилической рифмы с мужской:

Отымает наши радости
Без замены хладный свет:
Вдохновенье пылкой младости
Гаснет с чувством жертвой лет...

Однако, уже Лермонтов употребляет также сплошные дактические рифмы (ср. „Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...“ или „Тучки небесные, вечные странники...“). В середине XIX века дактилическая рифма получает широкое распространение в творчестве Некрасова, отчасти под влиянием стихотворной техники народной песни (17). Мы находим у Некрасова дактилические рифмы в двудольных размерах (обычно в хорее: „В армяке с открытым воротом...“ „Ой полным полна коробушка“ и др.), а также — в трехдольных (чаще всего — в анапесте: „Ах ты страсть роковая, бесплодная...“ „Украшают тебя добродетели...“ и пр.). Дактилические рифмы в нормальных случаях чередуются с мужскими; но встречаются и сплошные дактилические окончания. Ср. „Орина, мать солдатская“:

Чуть живые в ночь осеннюю
Мы с охоты возвращаемся;
До ночлега прошлогоднего,
Слава богу, добираемся...

Из новейших поэтов особенно часто пользуется дактилической рифмой Бальмонт; ср. напр., „Лебедь“, „Ангелы опальные“, и др. (18). Бальмонт первый стал широко пользоваться сплошными дактилическими рифмами, придавая тем самым своим стихам своеобразную ритмическую монотонию. Ср.:

Точно призрак умирающий,
На степи ковыль качается.
Смотрит месяц догорающий,
Белой тучкой омрачается...

Или:

Неясная радуга. Звезда отдаленная.
Долина и облако. И грусть неизбежная.
Легенда о счастии, борьбой возмущенная.
Лазурь непонятная, немая, безбрежная...

Из наиболее известных стихотворений нашего времени чередованием дактилических и м. рифм пользуется баллада А. Блока „Незнакомка" („По вечерам над ресторанами...").

Употребление дактилической рифмы у Бальмонта связано с общим стремлением этого поэта к увеличению созвучной части стиха, вообще — к усилению звуковой выразительности по преимуществу. В этом смысле существенным признаком большей или меньшей звучности стихотворения является рифмовой коэфициент, под которым я понимаю отношение рифмующей части стиха к остальной его части. Если принять за „нормальный" стих четырехстопный ямб, не только — наиболее распространенный в русской лирике, но также по числу слогов (8 — 9), повидимому, соответствующий обычной во всех языках стиховой единице (см. ниже, стр. 49), то отношение это определится для женской рифмы цифрами 2:7, для мужской — 1:7. Пятистопный и шестистопный ямб, при прочих равных условиях, являются размерами менее звучными (2:9 или 1:9; 2:11 или 1:11). Более короткие размеры являются, тем самым, более звучными. Поэты-романтики, в погоне за звуковым воздействием по преимуществу, охотно поль-

зуются короткими размерами: при этом характерным признаком напевного, „музыкального“ воздействия является затемнение смысловой стороны стихотворения, вещественного значения слов, и повышение общей эмоциональной окраски. Примеры подобный музыкально-импрессионистской лирики встречаются уже у Фета. Ср. „Quasi una fantasia“ (2:2, 1:2):

Сновиденье —
Пробужденье —
Тает мгла —
Как весною,
Надо мною
Высь светла...

Или (2:2, 3:6):

Сны и тени,
Сновиденья,
В сумрак трепетно манящие;
Все ступени
Усыпленья
Легким роем проходящие...

Примеру Фета следует неоднократно и Бальмонт. Характерно предпочтение отдаваемое им в таких случаях рифмам грамматически однородным, суффиксальным и флексивным, как звуковым по преимуществу:

Грусть утихает
С другом легко.
Кто-то вздыхает
Там глубоко..

В таких случаях употребление дактилической рифмы имеет существенное значение для увеличения размеров созвучной части стиха, т. е. рифмового коэфициента. Ср. напр. (3:3):

Дальнее, синее
Небо светлеется,
В сетке из инея
Ясно видеется
Синее, синее...

Или (3:4, 1:4):

Ангелы опальные,
Светлые, печальные,
Блески погребальные
Тающих свечей...

Увеличению рифмового коэфициента содействуют, конечно, и внутренние рифмы. Как постоянные, так и случайные внутренние рифмы являются характерным признаком звучной инструментовки. Бальмонт широко пользуется этим приемом, иногда достигая необычайного расширения созвучной части. Напр. (1:2, 1:2; 1:2, 1:1):

...Шу*мели*, свер*кали*
И в *дали* вле*кли*
И гн*али* печ*али*
И п*ели* в д*али*...

Сходное явление наблюдается в истории немецкого романтизма. Короткие строчки были введены в моду Людвигом Тиком, основателем музыкально-

импрессионистической школы лирики в Германии, во многом напоминающей излюбленные приемы Бальмонта. Ср. напр. (2:2):

Warum schmachten?
Warum sehnen?
Alle Tränen,
Ach, sie trachten
Nach der Ferne.
Wo sie wähnen
Schön're Sterne!..

Тику подражали его многочисленные ученики, и он сам впоследствии пародировал таких подражателей (напр. молодого Брентано):

Stille, stille,
Wie die Welle,
In den Seen
Blumen stehen,
An dem Rande
Sanfte Bande.
Und es flimmern
In den Schimmern
Süsse Töne, —
Ach, wie schöne!..

2. Рифма и строфа.

Вопрос о расположении рифмы в строфическом целом относится к строфике и здесь рассматриваться не будет. Для определения композиционной функции рифмы мы располагаем очень небогатой терминологией. Обычно различаются три типа рифм

которые встречаются в строфе из четырех стихов — рифмы смежные (aa, bb), перекрестные (ab, ab) и опоясывающие (abba). Названия эти очень несовершенны и, по отношению к более сложной строфе, легко могут ввести в заблуждение. Так, в распространенной строфе из шести стихов (тип aab, ccb — т. н. „rime couée“) первые две рифмы являются смежными, третья и шестая рифма опоясывают четвертую и пятую. Однако, на самом деле строфа распадается на два периода по три стиха, причем третий стих замыкает первый период, а шестой заканчивает вторую группу, что́ подчеркивается нередко укорочением соответствующих стихов, а также синтаксическим членением. Напр.

Нет, не жди ты песни страстной:
Эти звуки — бред неясный,
        Томный звон струны... |
Но, полны тоскливой муки,
Навевают эти звуки
        Ласковые сны... ||

Таким образом вопрос о расположении рифм тесно связан с общими проблемами строфики, делением строфы на периоды и т. д. С точки зрения классификации рифмы остается отметить лишь два существенных момента: расстояние между стихами, соединенными рифмой, и число стихов, объединенных одинаковым созвучием.

Исторически наиболее древним способом рифмовки является объединение созвучной концовкой двух или нескольких смежных ритмических рядов.

Такие смежные рифмы встречаются в средневековых латинских гимнах, в древне немецком стихотворном Евангелии монаха Отфрида (середина IX века), первом образчике рифмованных стихов на немецкой почве, в строфических тирадах старо-французского эпоса, объединенных ассонансом ударных гласных (tirades monorimes), в русской былине — поскольку мы находим в ней эмбриональную рифму, и т. д. Перекрестная рифма возникает при распадении длинного ритмического периода, связанного с соседним периодом смежной рифмой, на два самостоятельных коротких отрезка: на месте постоянной цезуры появляется рифма, и полустишие обособляется в самостоятельный стих. Так, древнейшие формы балладного септенария, немецкого и английского, (семиударный ритмический период с сильной цезурой после четвертого ударения) знают только смежную рифму, объединяющую соседние периоды по два или по три вместе, напр. „Охота на Чивиоте“ (баллада начала XVI в.):

The Percy out of Northumberland | and a vow to God made he ||
That he should hunt on the mountains | of Cheviot within days three ||
In the maugrë of daughty Douglas | and all that with him be... ||

В более поздних балладах появляется цезурная рифма, сперва факультативная, затем — постоянная, и таким образом создается обычная строфа с перекрестными рифмами:

...„O feare me not, thou prettie mayde,
And doe not fly from mee; |
I am the kindest man, he said,
That ever eye did see..." ||

Более сложные формы расположения рифмовых созвучий связаны с развитием лирической строфы. Современные сложные приемы строфической композиции в большинстве случаев восходят к разнообразному строфическому репертуару средневековых поэтов, провансальских, французских, итальянских. Максимальное расстояние между рифмами может быть различным, в зависимости от размеров стиха, от отчетливости рифмы и синтаксической композиции и т. д.; редко, однако, рифмовой интервал у современных поэтов превышает два-три стиха (рифмы тернарные и кватернарные). Средневековые поэты, в особенности провансальские трубадуры, в этом смысле осуществляли возможности, для нас теперь потерявшие практическое применение. Из поэтов XIX века большими рифмовыми интервалами неоднократно пользуется Тютчев. Напр.:

Среди громов, среди огней,
Среди клокочущих зыбей,
В стихийном, пламенном раздоре,
Она с небес слетает к нам —
Небесная — к земным сынам,
С лазурной ясностью во взоре,
И на бунтующее море
Льет примирительный елей.

Различным может быть и число стихов, объединяемых рифмой. В средневековой поэзии мы нередко встречаем большое число стихов на одинаковую рифму: из Прованса и Италии, т. е. из языков с богатыми и звучными окончаниями, пришли к нам такие строфы, как октавы, терцины, сонет, и др., требующие, как известно, большого числа одинаковых рифм (рифмы тройные, четверные и т. п.). В поэзии нового времени, несомненно, преобладает рифма двойная; но там, где необходимо усилить звуковое воздействие стиха, нередко встречается нагромождение одинаковых рифм, как один из приемов звучной инструментовки. Из поэтов-романтиков нагромождением рифм особенно охотно пользовался Эдгар По (ср. напр., поэму „Улялюм"). Бальмонт во многих стихотворениях следует его примеру. Ср. напр. „Белладонну" (тройные рифмы):

Счастье души утомленной —
  Только в одном:
Быть, как цветок полусонный,
  В блеске и шуме дневном.
Внутренним светом светиться,
Все позабыть и забыться,
Тихо, но жадно упиться
  Тающим сном...

Или — в другом стихотворении (рифмы четверные и пятерные):

Мне ненавистен гул гигантских городов,
  Противно мне толпы движенье.

Мой дух живет среди лесов,
Где в тишине уединенья
Внемлю я музыке незримых голосов,
Где неустанный бой часов
Не возмущает упоенья,
Где сладко быть среди цветов
И полной чашей пить из родника забвенья...

Наиболее ярким примером такой монотонии одинаковых рифмовых созвучий является стихотворение Бальмонта „Амстердам“, в котором 26 стихов написаны на 5 рифм. Употребление внутренней рифмы, особенно в тех случаях, где она созвучна с окончанием стиха, нередко имеет ту же цель, как и нагромождение одинаковых краевых рифм.

3. Внутренняя рифма.

Внутренней рифмой называют созвучие, объединяющее такие ритмические группы, из которых по крайней мере одна (иногда и обе) находятся внутри стиха. Напр.:

Струйки вьются, песни льются,
Вторит эхо вдалеке,
И далеко раздаются
Звуки Нормы по реке...

Или:

Я загор*аюсь* и горю,
Я порыв*аюсь* и парю
В томленьях крайнего усилья...

Следует различать внутренние рифмы **постоянные**, т. е. возвращающиеся по определенному композиционному закону на метрически обязательном месте, и **случайные** внутренние рифмы, расположение которых никаким законом не предуказано. В то время как рифмы первой категории являются, как и рифмы краевые, приемом строфической композиции, так называемые случайные внутренние рифмы относятся, в сущности, к элементам инструментовки, и принципиально ничем не отличаются от звуковых повторов внутри стиха. Существуют, однако, многочисленные переходные случаи, которые позволяют рассматривать случайную внутреннюю рифму, как эмбриональную форму рифмового созвучия.

Как прием строфической композиции, постоянные внутренние рифмы ничем существенным не отличаются от рифмы краевой. Чаще всего такие рифмы появляются в цезуре, играя в метрическом членении стиха существенную организующую роль: они определяют своим присутствием границу и связь между полустишиями. Во многих случаях затруднительно установить, имеем ли мы перед собою два полустишия, объединенные цезурной рифмой, или два стиха, связанные рифмой краевой. Стих и полустишие, период и стих — понятия соотносительные. Стихом мы предпочтительно называем ритмическую единицу, образующую в пределах строфы наиболее прочное единство, и в этом смысле рассматриваем полустишие, как **часть**

стиха, а период, как сочетание из двух стихов. Во всех европейских языках существует слоговая группа нормальных размеров, присутствующая не только в наиболее употребительных стихотворных и песенных метрах, но также и в прозаической речи, поскольку она распадается на равномерные, как бы „ритмические“, отрезки ([19]): это — группа в (7)—8—9—(10) слогов, соответствующая в нашей силлабо-тонической системе четырехстопному ямбу (или хорею), трехстопному анапесту (или амфибрахию). Возможно, что такое число слогов предопределяется условиями чисто физиологическими, напр. объемом дыхания. Размеры, превышающие эти нормальные границы стиха, обладают меньшей прочностью, имеют тенденцию распадаться на полустишия с обязательным метрическим сечением (словоразделом), т. е. цезурой. В русском десятисложном стихе (пятистопном ямбе) или в двенадцатисложном с четырьмя ударениями (напр. четырехстопный анапест) такая цезура — факультативна; в шестистопном ямбе она уже обязательна. Стихи, переступающие привычный максимум двенадцати слогов ощущаются нами скорее, как метрический период, т. е. как сложное целое ([20]). Напротив, стихи более короткие (напр. в шесть или, особенно, в четыре слога) имеют тенденцию к объединению в более обширные группы, если этому не препятствует особое каталектическое окончание (с усеченным или добавочным слогом), рифма и т. п. Существенным, конечно, во всех этих случаях яв-

ляется относительная отчетливость метрического сечения (цезуры). Цезура в русском стихе есть метрически обязательный словораздел, который не всегда совпадает с синтаксической паузой и не требует перед собою неподвижного ударения. Сильная цезура может быть обозначена обязательным ударением перед цезурой (напр. во французском стихе), отчетливым синтаксическим членением (отсутствием цезурного enjambement), в некоторых случаях — ритмико-синтаксическим параллелизмом полустиший (ср. у Бальмонта: „Лес зеленеющий луг расцветающий...“), особым цезурным окончанием, т. е. явлением „каталектики“ — добавочного или усеченного слогового элемента в цезуре (ср. у Бальмонта: „Хочу быть дерзким хочу быть смелым“), наконец, — присутствием цезурной рифмы. Последняя является особенно отчетливым признаком обособления полустиший. Поэтому, при прочих благоприятных условиях, в длинных стихах с цезурной рифмой мы невольно усматриваем два стиха. Решающим моментом во многих случаях является художественная воля автора, обозначающего графическими приемами обособления те формы композиционного объединения ритмических элементов, которые присутствовали в его замысле и должны осуществляться в чтении. Когда эти внешние признаки отсутствуют, напр., во многих средневековых рукописях, вопрос остается нередко открытым, возбуждая многочисленные споры, свидетельствующие о некоторой условности самого деления ([21]).

Поскольку полустишие, стих и период, как элементы строфы, обозначают понятия соотносительные, цезурная рифма может встречаться в тех же сочетаниях, как и рифма краевая, напр. бывают рифмы смежные, чередующиеся (см. приведенные выше примеры), опоясывающие, — двойные, тройные, многократные. Подробное разграничение различных возможностей относится к строфике. Здесь — лишь несколько примеров.

Простейший случай — объединение двух соседних полустиший смежной цезурной рифмой, обыкновенно — в нечетных стихах, которые могут между собой рифмовать или нет (тип — а — а, в; с — с, в). Тип этот часто встречается в балладном септенарии; в английской народной балладе такое распадение одного или обоих нечетных стихов на два полустишия с внутренней рифмой происходит не во всех строфах, а только факультативно:

... When mass was sung, and bells was rung,
And all men bound for bed,
Then Lord Ingram and Lady Marsery
In one bed they were laid...

В английской романтической балладе, подражавшей народным образцам, у Кольриджа, Соути, Вальтера Скотта, прием этот получил широкое распространение, сохраняя, однако, свою факультативность. Ср. у Кольриджа („Древний моряк“):

The fair breeze blew, the white foam flew,
The furrow followed free.

We were the first that ever burst
Into that silent sea...

Жуковский воспроизводит внутренние рифмы английской баллады в своем переводе „Замка Смальгольм“ (из Вальтера Скотта); и у него цезурная рифма встречается не во всех полустишиях и не в каждой строфе. Напр.:

До рассвета поднявшись, коня оседлал
Знаменитый Смальгольмский барон,
И без отдыха гнал меж утесов и скал
Он коня, торопясь в Бротерстон...

Балладной строфой пользуется и Пушкин в стих. „Будрыс и его сыновья“ (из Мицкевича); однако, в противоположность английским образцам, он сохраняет обязательную цезурную рифму и сплошные женские окончания польского оригинала:

Три у Будрыса сына, как и он — три литвина,
Он пришел толковать с молодцами:
„Дети! Седла чините, лошадей приводите
Да точите мечи с бердышами!“...

На протяжении всего XIX века стихотворения с цезурной рифмой этого типа попадаются изредка почти у всех поэтов. Ср. у Лермонтова („Видали ль когда, как ночная звезда...“), у Фета („Струйки вьются, песни льются...“), у Вл. Соловьева („В былые годы любви невзгоды...“) и др. Более сложные формы цезурной рифмы мы находим у новых поэтов, в особенности — у Бальмонта.

Бальмонт, вообще, является мастером внутренней рифмы. В своих сложных строфических построениях он следует за Эдгаром По: в частности строфа „Ворона“ (тип а—а, в; с—с, с—в; d, d) оказала на него решительное влияние:

Как то в полночь, в час угрюмый, полный тягостною думой
Над старинными томами я склонялся в полусне.
Грезам странным отдавался; вдруг, неясный звук раздался,
Будто кто то постучался, постучался в дверь ко мне.
„Это верно“, прошептал я, „гость в полночной тишине,
Гость стучится в дверь ко мне“.

Бальмонт усвоил из „Ворона“ тройные внутренние рифмы, объединяющие первые три полустишия второго периода, по типу а—а, а—в. Этот тип он воспроизводит в различных вариациях. Напр.:

Как живые изваянья, в искрах лунного сиянья,
Чуть трепещут очертанья сосен, елей и берез.
Вещий лес спокойно дремлет, яркий свет луны приемлет
И роптанью ветра внемлет, весь исполнен тайных грез...

Или, с повторением одинаковых рифм в первых двух периодах и с присоединением третьего, построенного по тому же закону:

Внемля ветру, тополь гнется. С неба дождь осенний льется.
Надо мною раздается мерный звук часов стенных.
Мне никто не улыбнется, и тревожно сердце бьется,
И из уст невольно рвется монотонный грустный стих.
И, как дальний тихий топот, за окном я слышу ропот,
Непонятный, странный шопот — шопот капель дождевых...

Мы находим у Бальмонта строфу другого типа в которой, кроме смежных рифм, встречаются и перекрестные (а — в, а — в, с; d — d, d, с). Ср.:

Если, рея, пропадая,
Цепенея, и блистая,
Вьются хлопья снежные, —
Если сонно, отдаленно,
То с упреком, то влюбленно
Звуки плачут нежные...

Наконец, встречается также редкий пример опоясанных внутренних рифм (а — в, в — а; а — в, в — а; с — с; d — d).

На вершине скалы, где потоком лучей
Солнце жжет горячей, где гнездятся орлы,
Из туманов и мглы зародился ручей,
Все звончей и звончей, по уступам скалы
Он волной ударял, и гранит повторял
Мерный отзвук на звук, возникавший вокруг...

Не всегда, однако, постоянная внутренняя рифма совпадает с метрическим сечением стиха на два равных полустишия. В некоторых строфических построениях место рифмы в пределах ритмического ряда предуказано постоянным композиционным законом, однако ритмические доли, отсекаемые рифмой, не совпадают с границами полустишия и, вообще, не образуют сильного метрического разреза, поддерживаемого, как обычно, синтаксическим членением и т. п. Из русских поэтов нового времени такие рифмы охотно употребляет Кузмин („Сети“)

Зачем луна, поднявшись, розо*веет*,
И ветер *веет*, теплой неги *полн*,
И *челн* не чует змейной зыби *волн*,
Когда мой дух все о тебе говеет?
Когда не вижу я твоих *очей*,
Любви *ночей* воспоминанья *жгут* —
Лежу — и *тут* ревниво *стерегут*
Очарованья милых мелочей...

Возвращаясь на тех же местах, как постоянный элемент метрической композиции, такие рифмы не всегда совпадают с границами словоразделов и располагаются не только на конце слова, но иногда — в его середине („внутрисловесные" рифмы):

Горит выс*око* звезда рассветная,
Как *око* ясного вост*ока*,
И один*окая* поет *далеко*
Свирель приветная...

Средневековая поэзия была гораздо богаче такими типами внутренней рифмы. Провансальские трубадуры и немецкие миннезингеры различали несколько типов смежных созвучий внутри стиха, в зависимости от расстояния между рифмующими словами (22), а также рифмы начальные, кольцевые („Pausen"), стыковые соединения (übergehender Reim) и пр. Ср. напр. Konrad von Würzburg („Альба"):

Durch *dinster vinster* nebel*dicken*
blicken siht man grâwen tac.
Ich *wecke, schrecke* zwên *getriute*
liute, sô ich beste mac...

Или, у Вальтера фон дер Фогельвейде, как замыкающие стихи в строфе из семи стихов (ст. VI — VII):

... *wâ* hat freude sich verborgen?
die enfinden ich hie noch *dâ*.
... *waz* bedarf ich saelden mêre?
wie kan mir gelingen *baz*.

В современной поэзии рифмы кольцевые находим у Валерия Брюсова в „Опытах", под названием „серпентина":

Я, печален, блуждаю меж знакомых развалин,
Где, давно-ли, рыдал я от ласкательной боли!
Камни те же, и тот же ветер медленный, свежий,
Мглу колышит, и берег маргаритками вышит

Рифмы стыковые — там же (в одной группе с „начальными" рифмами):

Реет тень голубая, объята
Ароматом нескошенных трав;
Но, упав на зеленую землю,
Я объемлю глазами простор...

Практического значения эти стр́офические формы в настоящее время не имеют. Кроме интереса исторического, они представляют, однако, некоторый интерес и для теории рифмы, показывая, что обычные конечные рифмы являются лишь частным случаем различных организующих метрическую композицию стиха звуковых повторов, которые также

встречаются в процессе развития стиховых форм, хотя и не получают более широкого распространения.

Случайная внутренняя рифма является приемом инструментовки и в метрической композиции не участвует. Термин „рифма" распространяется на такие созвучия прежде всего по аналогии с точной рифмой обычного типа (совпадение в конце с л о в а всех звуков, начиная с ударного гласного). Большое число примеров встречается у Бальмонта. Ср.:

Словно в детстве предо мн*ою*
Над речн*ою* глубин*ою*
Нимфы бледною гирляндой обня*лись*, перепле*лись*.
Брызнут пеной, разомкнутся,
И опять плотней сожмутся,
Опуска*ясь*, подыма*ясь* на волне и вверх и вниз...

Или:

Син*еет* ширь морская, черн*еет* Аюдаг,
Теснится из за моря, растет густ*еет* мрак.
Холодный ветер в*еет*, туманы поднялись,
И звезды между тучек чуть видные зажглись...

Или еще:

О волны морск*ие*, родная стих*ия* моя
Всегда вы свободно бежите в *иные* края.
Всегда одиноки в холодном движеньи своем,
А мы безутешно тоскуем — одни и вдвоем.
Зачем не могу я дыш*ать* и беж*ать*, как волна,
Я в мире один, и душ*а* у меня холодн*а*,
Я также спешу все в ин*ые*, в ин*ые* края,
О волны морск*ие*, родная стих*ия* моя!...

В стихотворениях Бальмонта появление внутренней рифмы такого типа обычно связано с синтак-

сическим параллелизмом, чаще всего — однородных, соседних членов предложения — прилагательных-эпитетов, глаголов, существительных; при этом рифмуют грамматически однородные окончания (суффиксы и флексии). Напр. „Камыши“: Мелькают, мигают и снова их нет... Не знают, склоняют все ниже свой лик... Трясина заманит, сожмет, засосет... Кого? для чего? камыши говорят... „Ручей“: Что ты плачешь скорбящий, звенящий ручей?... Ты блеснешь и плеснешь изумрудной волной... „Ковыль“: Догорающий и тающий... Утонувшее, минувшее... Др. стихотв.: Шепотом, ропотом рощи полны... Смутил, оглушил очарованный сад... Шуми, греми прибой... и пр.

Сравнивая такие случайные внутренние рифмы с постоянными, мы усматриваем в них звуковые повторы, не имеющие, правда, обычной для рифмы композиционной функции, но, тем не менее, обнаруживающие свойства эмбриональной рифмы. Встречаясь на конце соответствующих слов, эти созвучия также разбивают стих на отдельные ритмические группы, хотя неравные и непостоянные, однако — вполне отчетливые, особенно — при условии синтаксического параллелизма. Между постоянной и случайной внутренней рифмой наблюдаются переходные формы: с одной стороны, в примере из Бальмонта („О волны морские...“) случайные рифмы обладают известным постоянством расположения, с другой стороны, в балладе Жуковского („Замок Смальгольм“) и ее английских образцах цезур-

ная рифма факультативна, а в примерах из Кузмина („Зачем, поднявшись, месяц розовеет...“ или „Горит высоко...“) в постоянных рифмах встречаются небольшие отклонения, и ухо не сразу улавливает композиционной упорядоченности кольцевых и начальных рифм, отсекающих в стихе неравные ритмические отрезки, воспринимая их скорее, как прием инструментовки, чем как организующий фактор метрической композиции. Таким образом случайная рифма, приобретая известное постоянство, получает вместе с тем определенную метрическую функцию в композиционном членении стиха: из рифмы эмбриональной становится рифмой в собственном смысле слова.

С другой стороны, между случайной внутренней рифмой и другими звуковыми повторами стиха не существует принципиальной разницы, отчетливой качественной границы. Возьмем пример из Бальмонта:

> ...Гремит морск*ой* приб*ой*
> И долог в*ой* упорный:
> „Идем, идем на б*ой* —
> На б*ой* с земл*ею* черной!..“

Здесь случайная рифма (повторение ударной группы — *ой* —) распространяется также на внутреннюю часть слова з е м л е ю [— *ойу*]. Исключать такие случаи из круга явлений внутренней рифмы мы не имеем никаких оснований: по крайней мере, по отношению к постоянной внутренней рифме мы

уже убедились в необходимости учета рифмы внутрисловесной. Ср. у Кузмина: „И один*окая* поет да*леко* свирель приветная...“ или в особенности:

Сквозь высокую осоку (— соку —: — соку)
Серп серебряный блестит.
Ветерок, летя к востоку, (— ок — : — оку)
Вашей шалью шелестит...

В другом месте я приводил уже некоторые примеры таких случайных рифмовых созвучий, в основе которых лежит простая комбинация звуковых повторов; ср. у Бальмонта: День догорает, закат загорается (— рает: — рает —)... Над ущелем осторожным, меж тревожных чутких скал (— ожны [м]:— ожны [х])... Зацепляясь проползает по уступам влажных круч [— ай —: — ай —]... Как хохот стократный громовый раскат (— ат —: — ат —) и пр. У Брюсова — В блестящих залах из коралла (— ала [х]:— ала)... Отрадой сладостной вошла (— радо [й]:— ладо —: ла) и пр. Если вспомнить, что для краевой рифмы нельзя считать обязательной т. н. „точность“ созвучия, к этим случаям присоединится ряд случайных внутренних рифм неточных, в особенности — порожденных синтаксическим и морфологическим параллелизмом. Напр., у Бальмонта: Лес зеленеющий, луг расцветающий (— [е] ющий: [а] ющий)... Радость безумная, грусть непонятная (— ная)... Чуть слышно, безшумно шуршат камыши (— но)... С грозою обняться и слиться хотел (— ться)... Этих бледных, этих нежных обитательниц луны

(— е[д]ных: — е[ж]ных) и проч. Во всех этих примерах случайная внутренняя рифма легко отождествляется с обычными формами гармонии гласных или согласных повторов, выступающих в простейшей комбинации. И действительно, поскольку рифма не имеет композиционной функции, поскольку она — только эмбриональная рифма, она теряет свое специфическое отличие от других элементов инструментовки: обстоятельство, бросающее некоторый свет на вопрос о происхождении рифмы.

Как прием инструментовки, случайная внутренняя рифма встречается особенно часто в романтической лирике, являясь одним из существенных факторов звукового воздействия поэзии „музыкального стиля“. У большинства поэтов-символистов встречается рифма такого типа, правда — не так часто, как у Бальмонта. Ср. у Блока: Роковая, родная страна... За снегами, лесами, степями... Оболью горячей кровью, обовью моей любовью... Запах белых цветов средь садов, шелест легких шагов у прудов... А монисто бренчало, цыганка плясала и визжала заре о любви... Федор Сологуб: Кто закован, зачарован, кто влюбился в тишину, кто томится, не ложится, долго смотрит на луну... Только ты одна таилась, не стремилась к нашей встрече... И краткий, сладкий миг свободы... и пр. Андрей Белый: Играй, безумное дитя, блистай летающей стихией... И ты, огневая стихия, безумствуй, сжигая меня... Интерферируя наш взгляд и озонируя дыханье... Золотокосых Ореад златоколесых зодиа-

ков... Стекло пенснэйное проснется, переплеснется блеском искр... и пр. Брюсов: И мы содрогались, и мы задыхались... В восторге всегдашнем дрожали, внимали... Я к новому раю спешу, убегаю... Бездонный, многозвонный сон... и пр.

Поэты классического стиля, напр., Пушкин и Баратынский, явно пренебрегали этим приемом (как и вообще не стремились к повышенной звуковой выразительности). Целый ряд примеров отмечен Брюсовым у Тютчева: И ветры свистели и пели валы... Кто скрылся, зарылся в цветах... Сорвите, умчите... Неистощимые, неисчислимые... Неодолим, неудержим... (параллелизм!) ([23]). У Фета примеры особенно многочисленны; в этом, как и во многом другом, он — предшественник Бальмонта, „звуковых гаданий и угаданий“ его стиха ([24]). Ср.: И в этом прозреньи, и в этом забвеньи... Можно ль тужить и не жить нам в обаянии... Зеркало в зеркало с трепетным лепетом... Струйки вьются, песни льются... Или так:

> ...Этих цвет*ов* обмир*ающих зов*,
> Этих теней набег*ающих* кров...

Или еще:

> ... Я загор*аюсь* и горю,
> Я порыв*аюсь* и парю...

Иногда, как у Бальмонта, целое стихотворение пронизано созвучиями перекликающихся рифм:

Что за звук в полумраке вечернем? — Бог весть!
То кулик простонал, или сыч?
Расстав*анье* в нем есть, и страд*анье* в нем есть,
И далекий, неведомый клич, —
Точно грезы больные бессонных ночей
В этом плачущем звуке слиты.
И не нужно реч*ей*, ни огн*ей*, ни оч*ей*:
Мне дыхание скажет, где ты.

Значение внутренней рифмы в поэзии романтического стиля подтверждается западными аналогиями. В английских примерах, уже приведенных выше (Кольридж, Соути, Вальтер Скотт), цезурная рифма, увеличивая рифмовой коэфициент, служит усилению созвучного элемента в стихе; Эдгар По, в этом отношении, как и во многих других, был учеником Кольриджа. В эпоху немецкого романтизма случайные внутренние рифмы вводит в употребление Тик в своей лирике музыкально-импрессионистического стиля; он же вводит в моду увлечение сложной рифмовой техникой, в частности — нагромождения рифм средневековых миннезингеров („Minnelieder aus dem Schwäbichen Zeitalter“ 1803). Многочисленные примеры встречаются в песенной лирике Брентано:

Lieb und Leid im leichten L*eben*,
Sich erh*eben*, abwärts schw*eben*.
Alles will mein Heżz umf*angen*,
Nur verl*angen*, nie erl*angen*...

Или еще:

Du kannst Kränze sch*lingen*, s*ingen*,
Schn*itzen*, sp*itzen* Pfeile süss.

Ich kann *ringen*, *klingen*, schw*ingen*
Schlank und *blank* den Jägerspiess...

Значение внутренней рифмы, как характерного признака романтической, „музыкальной" лирики, определяется совокупностью целого ряда факторов, которые, в комбинированном виде, встречаются далеко не всегда. Прежде всего всякая внутренняя рифма способствует увеличению рифмового коэфициента, т. е. звучности стиха. У Бальмонта были уже указаны этому очень характерные примеры. Появление внутренней рифмы, как постоянной, так и случайной, во многих случаях сопровождается нагромождением одинаковых рифм. При этом, как у Бальмонта — почти всегда, рифмуют однородные окончания: такая суффиксальная или флексивная рифма — по преимуществу, звуковая. Далее, внутренняя рифма нередко связана с ритмико-синтаксическим параллелизмом и повторением, характерным элементом эмоционально-лирического стиля. Наконец, существенным фактом являются общие особенности стиля, затушеванность вещественного значения в слове, преобладание эмоционального элемента, выбор и соединение слов по признаку эмоционального воздействия. Если эти сопутствующие факты отсутствуют, внутренняя рифма сама по себе еще не обозначает непременного присутствия „музыкального" стиля ([25]). Так, у Пушкина в балладе „Будрыс и его сыновья" или у Кузмина, который как будто избегает суффикксальных рифм и синтаксического параллелизма, а также пользуется

другими принципами в выборе и соединении слов, чем его непосредственные предшественники, поэты-символисты. Ср.:

... Запах грядок прян и сладок,
Арлекин на ласки падок,
Коломбина — не строга.
Пусть минутны краски радуг:
Милый, хрупкий мир загадок,
Мне горит твоя дуга!

II. Рифма, как прием инструментовки.

Рифма есть звуковой повтор, имеющий организующую функцию в метрической композиции. Как звуковой повтор, она относится к приемам инструментовки, т. е. художественного упорядочения качественных элементов звучания. При этом можно рассматривать, с одной стороны, выбор звуков, образующих рифму, с другой стороны — их большее или меньшее соответствие друг другу, т. е. вопрос о точности рифмы.

Выбор звуков для рифмы, в особенности — выбор ударных гласных, является в инструментовке стиха особенно существенным фактором. Гармония ударных гласных внутри стиха, поддержанная рифмой, становится гораздо заметнее. Существует лишь небольшое число наблюдений над излюбленными рифмовыми созвучиями у поэтов; напомним признание Лермонтова: „Я без ума от тройственных созвучий и влажных рифм, как например на ю“.

Masing, в своей книге о лирике Гете, делает попытку установить закономерности чередования рифмовых гласных в последовательных строфах стихотворения, явление, обозначаемое им двусмысленным термином „мелодии" ([26]). Во всяком случае довольно часто наблюдается у поэтов монотония рифмовых гласных в строфе. Напр. Бальмонт:

Она отдалась без упр*е*ка.
Она целовалась без сл*о*в.
— Как темное море глуб*о*ко...
— Как дышут края облак*о*в...

Или, Брюсов:

... Жуткий шорох, вскрик мин*у*тный,
В тишине мелькнувший зв*у*к.
Теней муть и образ см*у*тный
Из шести сплетенных р*у*к.

Неоднократно — у Блока ([27]):

Ужасен холод вечер*о*в,
Их ветер, бьющийся в трев*о*ге,
Несуществующих шаг*о*в
Тревожный шорох на дор*о*ге...

Наиболее последовательное осуществление такой монотонии мы находим в строфических тирадах, объединенных ассонансом (laisses monorimes) — в старо-французском эпосе или испанских „романсах". Немецкие теоретики эпохи романтизма, внимательные к эмоциональной выразительности зву-

ков, указывали, как на особое преимущество таких ассонансов, на возможность сообщить целому стихотворению, с помощью повторяющегося ударного гласного, определенный эмоциональный тон, тогда как согласные вносят в эту инструментовку элемент разнообразия ([28]).

Вопрос о созвучности рифмовых окончаний более подробно рассматривается в следующих главах, на материале русской рифмы и эмбриональных форм средневекового поэтического искусства. Здесь необходимо лишь пояснить некоторые термины и привести соответствующие примеры.

Под точной рифмой обычно понимается акустическое тождество всех звуков стиха, начиная с последнего ударного; напр. — крик: поник, воля: доля, закованный: очарованный. От тождества акустического следует отличать тождество графическое: напр. рифмы: крик: миг, слово: здорова, елка : колко тождественны для слуха, но различны в написании. Некоторые поэты избегают различных по своему написанию рифм, или сближают созвучия, сходные графически, но не вполне одинаковые фонетически. Б о г а т о й р и ф м о й (rime riche) называется созвучие, в котором есть какой либо добавочный элемент по сравнению с рифмой д о с т а т о ч н о й ([29]); обычно это — о п о р н ы й согласный ударного слога (consonne d'appui), напр. края : рая, блистая : стая, чертах : мечтах. Если совпадают в таких созвучиях и предударные гласные, Брюсов предлагает говорить о рифмах глубоких, напр. обеда : победа, летая : свя-

тая, хвалам: скалам и т. п. Для мужских рифм с открытым конечным слогом в некоторых языках установилось требование обязательной рифмовки опорных согласных; так у русских поэтов рифмы типа волна: видна, молчу: кричу рассматриваются, как только достаточные, рифмы типа волна: леса, топчу: иду и т. п., как бедные (ср. стр. 103).

При изучении рифмы неточной удобно исходить из точной рифмы, условно отмечая различные формы несовпадений, как отклонения от совпадения безусловного, хотя с исторической и теоретической точки зрения, как было уже сказано, т. н. точная рифма есть понятие сложное и возникает из соединения более элементарных звуковых повторов. Вслед за Брюсовым я различаю рифмы приблизительные и неточные в собственном смысле. К первой категории относятся сравнительно незначительные отклонения: в оттенках ударного гласного, долгого или краткого, открытого или закрытого; в неударном вокализме, поскольку заударные гласные в большей или меньшей степени подвержены редукции; чередование твердых и мягких согласных, долгих и кратких, в некоторых случаях — звонких и глухих и т. п. Во всяком языке, вокруг созвучий безусловно точных в акустическом отношении, существует более широкий или узкий круг таких приблизительных соответствий, почему либо узаконенных традицией. Такие рифмы можно считать узуально-точными: намерение поэта — дать точное созвучие, но он пренебрегает

небольшими различиями, узаконенными традицией, или даже вовсе не замечает их. Таким образом граница приблизительных рифм — условна и изменчива: для каждой эпохи она должна быть установлена особо. При этом следует отметить, что сравнительно незначительные и привычные различия (напр. т. н. „бедные рифмы", или чередование мягкого и твердого согласного на конце слова) могут внезапно приобрести у поэта значение художественно - расчитанного диссонанса, неточной рифмы в узком смысле слова, если они попадают в соответствующую стилистическую среду. Напр. в юношеских стихотворениях Брюсова — неточные рифмы в сочетании с бедными и приблизительными:

Я помню вечер, бледно скромный,
Цветы усталых георгин,
И детский взор — он мне напомнил
Глаза египетских богинь.
Нет, я не знаю жизни смутной:
Горят огни, шумит толпа, —
В моих мечтах — Твои минуты,
Твои мемфисские глаза.

Или — в другом отрывке:

... Есть великое счастье — познав, утаить;
Одному любоваться на грезы свои;
Безответно твердить откровений слова,
И в пустыне следить, как восходит звезда...

Однако, если отвлечься от этих исторических и стилевых колебаний, в каждом языке для при-

близительных рифм существует известный круг возможностей чисто фонетических, в зависимости от тех или иных произносительно акустических или психологических условий сближения между собою различных оттенков звучания.

Так в немецком языке в средние века различаются три оттенка краткого *e*, которые не совпадают у более точно рифмующих поэтов, но смешиваются в стихотворной практике остальных. Еще Силезская школа, в том числе основатель современного немецкого стихосложения Опитц ([30]), различала два оттенка ударного е, которые в настоящее время поэтами уже не разделяются, благодаря условиям диалектического смешения, хотя нормализованное литературное произношение (т. н. Bühnendeutsch) стремится установить здесь новое акустическое различие, отчасти опираясь на орфографию (е и ä). Совершенно обычными являются в немецкой поэзии XVIII и XIX века созвучия лабиализованных гласных с соответствующими нелабиализованными—i : ü, e : ö, ei : eu (öi), напр. trübe : liebe, süsse : fliesse, können : brennen, Bergeshöhn : gehn, zweifel : teufel и пр. Рифмы эти, по происхождению, — диалектические и были узаконены саксонскими поэтами, в произношении которых (как и до сих пор в значительной части Германии) лабиализация этих гласных утратилась (ü > i, ö > e). В свое время швейцарские критики, восстававшие против литературной диктатуры саксонцев, относились неодобрительно к ра-

спространению этой рифмы. Так, поэт Галлер писал (1749): „Существуют рифмы, введенные в употребление саксонцами, в которых не совпадают буквы, и произношение для других немцев также не одинаково, напр. hören : ehren, fliessen : grüssen". В настоящее время эти рифмы — общеупотребительны и встречаются также у писателей, в произношении которых (как и в идеальной норме „Bühnendeutsch"), оба ряда гласных вполне отчетливо различаются: акустическое впечатление является приблизительно сходным, а поэтическая традиция узаконила это сочетание, как узуально-точное ([31]). Примеры из русских поэтов XVIII и XIX вв. будут рассмотрены подробнее в следующей главе; ср. мысли: повисли, случайно: тайной, страны : тумана; тени : весенний и мн. др.

В противоположность приблизительным созвучиям рифмы неточные образуют заметное несоответствие; на фоне привычной точной рифмы, в процессе ее деканонизации, появление такого несоответствия ощущается, как намеренный художественный диссонанс. Ср. у Блока „Авиатор":

В неуверенном зыбком полете
Ты над бездной взвился и повис.
Что то древнее есть в повороте
Мертвых крыльев, подогнутых вниз.
Как ты можешь летать и кружиться
Без любви, без души, без лица?
О стальная, бесстрастная птица,
Чем ты можешь прославить творца?

В серых сферах летай и с к и т а й с я:
Пусть оркестр на трибуне г р е м и т,
Но под легкую музыку в а л ь с а
Остановится сердце и в и н т.

В рифмовое созвучие последней строфы врывается внезапный диссонанс, который может быть осмыслен в художественном восприятии в связи с таким же внезапным изломом движения при падении авиатора. Мы ожидали бы рифмы обычного типа, напр. скитайся : прощайся, гремит : горит или : вид. Вместо этого — несоответствие, которое нарушает привычно - однообразное возвращение предуказанных созвучий на предуказанном месте, сходное по своему действию с таким нарушением нормального ритмико - синтаксического членения стиха, как „перенос“ (enjambement). Благодаря этому задерживается внимание на рифме, подчеркивается смысловая значительность рифмующего слова, обновляется рифмовая техника поэта (словарь рифм) введением новых и неожиданных сочетаний. Конечно, все это относится только к неточной рифме в процессе деканонизации установленных более строгих соответствий; при обратном процессе канонизации точной рифмы те же самые недостаточные созвучия имеют совершенно другой художественный смысл: среди них, как разнообразной аморфной массы, производится более строгий отбор, в соответствии с более взыскательными требованиями нового поэтического канона.

С точки зрения чисто описательной, можно отметить следующие категории неточных рифм: 1) несовпадения в области согласных при одинаковых ударных гласных (ассонанс); 2) несовпадение ударных гласных при одинаковых согласных (консонанс); 3) несоответствия в числе слогов рифмы (неравносложные р.); 4) несоответствия в расположении ударений (неравноударные р.). Возможны чистые типы и смешанные; встречаются строгие формы созвучий, канонизованные для данного поэтического жанра в известных пределах (напр. ассонансы в испанском „романсе“), и формы зыбкие, неустановившиеся, переходные (т. н. „рифмоиды“). Особое внимание следует обратить на явление замены, при котором несоответствия в заударной части слова как бы уравновешиваются добавочными созвучиями в предударной части. Ср. у Державина — благо*в*онным : *в*одным, *т*ерны : *т*емны, сво*бод*ной : богопо*добн*ой, ра*спут*ных : пре*ступ*ных; у Брюсова — *к*ольца : успо*к*ойся, г*н*ева : *н*ебо, *гр*усти : *гр*уди, *пл*яске : *п*рятки, по*лноч*ным : немо*лчн*ым; у Маяковского: г*н*ева : *н*евод, *ул*адить : р*ул*аде, го*лов*е : че*лов*ек, *нов*а : ви*нов*ат, *хамел*еона : о*хмел*енная, и проч. Как видно из приведенных примеров, повторяющиеся в рифмовом созвучии согласные не всегда расположены в одинаковом порядке; ср. сво*бодн*ой : богопо*добн*ой, без*м*олв*н*ом : то*мн*ом и др.

Наиболее широкое распространение среди неточных рифм имеют ассонансы. Мы различаем в этой группе различные типы несоответствий в об-

ласти согласных: 1) отсечение конечного согласного; 2) выпадение одного из внутренних согласных; 3) чередование разных согласных на том же месте рифмы; 4) перестановка, т. е. расположение одинаковых согласных в измененном порядке. Рифмы двусложные и трехсложные допускают, конечно, гораздо большее число различных комбинаций, чем односложные (мужские). Кроме того в мужских рифмах, в ударном слоге, всякое отступление гораздо заметнее, чем в заударных слогах женской или дактилической рифмы. Поэтому главную группу неточных рифм образуют рифмы женские; что касается дактилических, то в них уже с давних пор считались допустимыми „вольности", которых русские поэты остерегались в рифмах обычного типа.

ПРИМЕРЫ.

I. Отсечение. М. р.; отсекается замыкающий согласный ударного слога — утаить : свои (Бр.); губ : берегу, лучи : приручить (Ахм.); там : Христа, шаг : душа, слепоте : потеть (Маяк.); отсекается последний согласный в замыкающей группе — мачт : трубач (Бл.), лес : крест (Бр.), арбитр : орбит (М).

Ж. р.: забудем : люди, стуже : кружев, шепчет : крепче, встанет : тумане, гонит : кони (Бл.). Тип этот особенно распространен. Возможно, что замыкающий согласный заударного слога в нашем произношении ослаблен (напр., что смычные произносятся без взрыва). Отсечение согласных в раз-

ной степени заметно и употребительно в зависимости от фонетической природы согласных; чаще всего отсекается *т* и *м* Явление это менее отчетливо ощущается, когда замыкающий согласный принадлежит к падежному или глагольному окончанию; поэтому — тумане : встанет, звонко : ребенком (Бл.), с одной стороны, и ропот : Европа, гнева : невод, сразу : разум (М), с другой, должны быть отнесены к различным категориям. В последнем случае, семасиологизация замыкающего согласного, как обязательного элемента значущей группы („корня“), препятствует его психологическому ослаблению.

Д. р. — умирающим : умиряюще, унынием : линии (Бр.).

II. В ы п а д е н и е. М. р.; выпадение внутреннего согласного замыкающей группы — сонм : кругом, он: волн, тверд : вслед (Д); гремит : винт (Бл.).

Ж. р.; теоретически возможно выпадение, как в замыкающей, так и в внутрислоговой группе; однако, обычно выпадение согласного в группе между ударным и заударным гласным (т. е. различие внутри слова при одинаковом окончании); выпадать может начальный согласный группы — полдневны : зелены (Д) или конечный — душу : кущу (Д) или средний, при сочетании из трех согласных — безмолвны : волны (неоднократно) или, наконец, единственный — горе : двое (Ник). Первый случай — самый распространенный. Ср. — волшебной : удаленной, громы : холмы, хохочет : ропчет (Д); ответный : смертный, тусклый : узкий, черни : свергни (Бл).

Д. р.: из трех теоретически возможных случаев обычно выпадение в группе между ударением и первым неударным слогом (т. е. отклонения внутри слова при одинаковом окончании); ср. обрызгана : унизана, мудреная : темная (Ник), девственном : неестественном, простертые : мертвые (Бр), вербное : первое, карлики : сухарики, шлагбаумами: дамами (Бл). Ср., однако, — паруса : безрадостно (Бл) — во второй группе.

III. Чередование. М. р.; чередуется замыкающий согласный ударного слога — своем : перемен богатырь : пыль , гром : стон (Д); вниз : лиц, дверь : тень (Бл.); или — последний согласный в группе — смерч : смерть (Бл).

Ж. р.; чередование в замыкающем слоге — месяц : невесел, думой : шумом (Бр); опущен : грядущем (Бл); чаще — между гласными: при этом чередуется один согласный — походов : громов, воссядет : скажет (Д), купол : слушал, пепел : светел, ветер : вечер (Бл); или — целая группа — ясность : каткость; или, наконец, один согласный (обычно — первый) чередуется в группе на фоне постоянного элемента — сапфирных : сильных, черных : неисчетных, клетку : издевку (Д); искры : быстро, смерти : ветви (Бл).

Д. р.; чередование редко — на конце слова; обычно — внутри слова, в одном или обоих слогах — зелени : времени, просится : воротится (Ник); гибели : вывели, вербное : первая, пристани : издали (Бл).

VI Перестановка. Число возможных комбинаций и примеров увеличивается при увеличении числа слогов — приско*рбно*:под*робно*, об*лако* : о*коло* (Бр), пове*лено* : взле*леяно*, об*лака* : ко*лк*ими (Бл) и др.

Различные типы отступлений в консонантизме встречаются, как в чистом виде, так — в комбинированном. Для „рифмоидов" характерно отсутствие канонических требований к строению согласного повтора. Существенным при изучении ассонанса является произносительно-акустическая близость тех согласных, которые чередуются при „отклонениях". Ср. с одной стороны такие родственные сочетания, как богаты*рь* : пы*ль* (Д), опуще*н* : грядуще*м* (Бл); с другой стороны — резкие диссонансы— меся*ц* : весе*л*, сумра*к* : дума*м*, погребенны*м* : ребено*к*, выпачка*в* : цыпочка*х* (М). Необходимо также учитывать морфологическое сходство или различие рифмующих слов; в случае сходства явление параллелизма одинаковых форм и созвучность тождественных окончаний поддерживает звуковое совпадение. Ср. у Державина — вестфальской : астраханской, злобной : грозной, стогны : волны, свободной : богоподобной; у Никитина — кормилец : гостинец, горе : поле, радость : старость, стряпала : плакала, просится : воротится; у Блока — любит : поцелует, ответный : смертный, зайчик : мальчик, молится : клонится, теплятся : крестятся и т. п. Такие рифмы преобладают в русской народной песни (тип гласн + х + оконч.: гласн. + у + оконч.). К типу

морфологически разнородных рифм относятся у Брюсова — скромный : напомнил, медленно : месяца, у Блока: светел : пепел, купол : слушал, кроясь : прорезь, и, конечно, все случаи с отсеченным конечным согласным.

2. Консонанс у современных поэтов встречается редко, ср. у Блока — розах : ризах, солнце : сердце, дают : лед и т. п. Как особую категорию следует отметить неполную суффиксальную рифму народной песни (при параллелизме морфологического строения рифмующих слов); ср. у Никитина — понаслушалась : понатешилась, не мутится : морщится, у Блока — присвистом : шелестом и т. п.

3. В рифмах неравносложных возможны два типа — с выпадением или с отсечением неударного гласного (иногда — неударного слога). Ср. нагло : наголо, Ковно : нашинковано, томики : потомки (Маяк.) или — границ : царицу, неведомо : следом (Бл); горбатые : Карпаты, хамелеона : охмеленая, ниц : казнится (Маяк).

4. В рифмах неравноударных сравнительно редко встречается простое перенесение ударения; ср. почки : форточки (Бл), нападáли : пáдали (Маяк). Благодаря редукции неударных слогов такие рифмы в произношении обнаруживают гораздо более значительное несоответствие, чем в написании. Основную категорию неравноударных рифм образуют рифмы составные, имеющие слабое (второстепенное) ударение на самостоятельном, втором элементе; напр. Брюсов — однúм нàм : гúмном, кáмне

близка́ мнѐ, или в особенности Маяковский — мадьяр усы : ярусы, залежи : глаза лижи и т. п. В поэзии германских народов (немецкой, английской) очень распространены неравноударные рифмы, объединяющие сильное окончание (с главным ударением на последнем слоге) с окончанием слабым (последний слог образован суффиксом или второй частью сложного слова, несущими только второстепенное ударение). Напр. нем. (Гете)—Wissenschaft : Kraft, weit : Vergangenheit, tugendreich : zugleich, liebevoll : soll; англ. (Вордсворт): flings : glimmerings, be : company, glee : minstrelsy, trees : ecstasies, glance : countenance, stir : astronomer, did pyramid и пр.

В дальнейших главах я остановлюсь подробнее на исторических примерах употребления этих несоответствий.

III. Рифма и смысл.

Объединяя одинаковым созвучием два разных слова, замыкающих стих, рифма выдвигает эти слова по сравнению с остальными, делает их центром внимания и сопоставляет их в смысловом отношении друг с другом. Поэтому весьма существенным фактором поэтического стиля является выбор рифмующих слов и их взаимоотношение с точки зрения значения. В чистом виде этот смысловой фактор рифмы проявляется в каламбуре (комической „игре словами“), где два различных

значения неожиданно сближаются по созвучию, отчасти также — в пословице и поговорке (или в современной частушке), где созвучие нередко сближает отдаленные смысловые ряды и становится тем самым определяющим фактором тематического построения. Напр.: Обычай бычий, а нрав телячий... От него ни крестом, ни пестом не отойдешь... Своя рогожа чужой рожи дороже... Плут, кто берет, глуп, кто дает... Мирская молва, что морская волна... и т. п. (См. И. И. Вознесенский: „О складе или ритме и метре кратких изречений Русского народа", Кострома 1908. стр. 18—19).

С точки зрения смысловой следует принять во внимание два обстоятельства: во-первых — морфологическое строение рифмы, принадлежность рифмующей части слова к тем или иным грамматическим категориям, т.-е. значение морфологических элементов рифмы; во-вторых — лексический (словарный) состав рифмующих слов, как взятых независимо друг от друга, так в определенном взаимоотношении.

1. Морфологическое строение рифмы.

Если рифмующие слова принадлежат к одинаковым грамматическим (морфологическим) категориям и стоят в одинаковой грамматической форме, мы имеем рифмы, грамматически однородные, напр. — широко : одиноко, сиянье : страданье, шу-

мели : свистели, печальный : зеркальный; круг : друг, край : рай, крик : язык, чист : цветист и пр. В противном случае мы имеем грамматически разнородные рифмы, напр. правил : заставил, миг : проник, лить : нить, стая : летая : святая и др. В числе грамматически однородных рифм имеются такие, в которых принадлежность к одинаковой морфологической категории подчеркнута одинаковым окончанием (суффиксом или флексией); ср. первую группу примеров — широко : одиноко, сиянье : страданье и т. д. В других случаях подобное повторение одинаковых окончаний отсутствует, однако параллелизм грамматических форм сохраняется (при „нулевом окончании“), напр. круг : друг, край : рай и др. В тех случаях, когда рифмовое созвучие образовано исключительно совпадением одинаковых окончаний (суффиксов и флексий) мы имеем рифму суффиксальную или флексивную (термин „суффиксальная рифма“ может служить,как более широкое название для обоих типов); напр. сиянье, страданье, широко : одиноко, играя : летая, шумела : кипела, сверкать : кричать, видна : окружена и пр. Т. н. „глагольные рифмы“ являются частным случаем суффиксально-флексивных. Если рифмовое созвучие захватывает корень слова, мы имеем рифмы коренные — круг : друг, край : рай — или смешанные (суффиксально - коренные) — приветный : разноцветный, свищет : ищет, миг : родник, чист : цветист и т. п. В грамматически - разнородных рифмах, конечно, возможно сочетание корне-

вого созвучия с суффиксальным, напр. молись : высь, лист : росист и т. п. Возможны, однако, и такие случаи, когда одинаковое созвучие создается различными по своему значению суффиксами, напр. молодая : страдая, могила : грустила и пр.

С точки зрения поэтического стиля наиболее существенно отличие грамматически разнородных рифм от однородных, в частности — от однородных суффиксальных или флексивных (тип — правил : заставил, миг : возник, в отличие от типа сиянье : страданье, играя : летая или крик : язык). Употребление однородных рифм обусловлено синтаксическим параллелизмом, если — не всего стиха, то, по крайней мере, — его окончания: оно предполагает такое синтаксическое построение, при котором стихи заканчиваются словами, одинаковыми по своей синтаксической функции. Рифма, основанная на морфологическом (и синтаксическом) параллелизме, повидимому — древнейший тип, свидетельствующий о происхождении рифмы из параллелизма. Напротив того, при грамматически разнородных рифмах звуковое подобие соединяет слова, различные как по своему грамматическому строению, так и по синтаксической функции, создавая впечатление смыслового несовпадения при звуковом тождестве стиховых окончаний, своего рода enjambement, нарушающего привычный параллелизм. Как всякое несовпадение (enjambement), это — явление, исторически более позднее. Что касается однородных суффиксальных рифм, то в них параллелизм разви-

вается до степени частичного тождества: рифмы типа — страданье : сиянье, играя : летая и пр., повторяя одинаковый суффикс, в сущности, в смысловом отношении являются частично-тавтологическими. Такие рифмы не могут иметь специфически смыслового воздействия, они, по преимуществу, — звуковые, в то время, как рифмы коренные, в особенности — грамматически разнородные, являются резко выраженными смысловыми рифмами, объединяя звуковым подобием два разных смысла, два полновесных, но различных по содержанию понятия, напр. правил : заставил, лить : нить, ночь : прочь и пр. Различие между стилевым значением смысловой и звуковой рифмы можно иллюстрировать на примере из Пушкина и Лермонтова:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И в даль глядел: пред ним широко
Река неслася. Бедный челн
По ней стремился одиноко.
По мшистым топким берегам
Чернели избы тут и там... и т. д.

В этом отрывке, характерном для рифмовой техники Пушкина, целый ряд смысловых рифм — грамматически разнородных, захватывающих корень слова; напр. волн : полн : челн, берегам : там. Пример противоположной манеры представляют два отрывка из „Демона“ Лермонтова, с характерным для эмоционально-лирического стиля синтакси-

ческим параллелизмом соответствующих стихов, сопровождающимся морфологическим параллелизмом рифмующих слов и звуковыми, суффиксальными рифмами:

Клянусь я первым днем твор*енья*,
Клянусь его последним дн*ем*.
Клянусь позором преступл*енья*
И вечной правды торжеств*ом*.
Клянусь паденья горькой мук*ой*,
Победы краткою мечт*ой*,
Клянусь свиданием с тоб*ой*
И вновь грозящею разлук*ой*...

Или так:

Я тот, которому вним*ала*
Ты в полуночной тишин*е*,
Чья мысль душе твоей шепт*ала*,
Чью грусть ты смутно отгад*ала*,
Чей образ видела во сн*е*...

Среди новейших русских поэтов, мастером суффиксальной рифмы является Бальмонт([32]). Рифмы на —анье, —енье, —ала, —ела, —ая, —ать, —ить, —еть, —анный, —енный, —истый—альный, —на и пр. господствуют в его стихах, подчеркивая исключительное стремление к звуковому воздействию. Ср., напр., отрывок „Ворона“ Эдгара По в обработке Бальмонта с английским оригиналом:

...Ясно помню: ожид*анье*, поздней осени рыд*анье*
И в камине — очерт*анье* тускло тлеющих углей.
О, как жаждал я рассв*ета*, как я тщетно ждал отв*ета*
На страданье без прив*ета*, на вопрос о ней, о ней...

...И завес пурпурных тр*епет* издавал как будто *лепет,*
Тихий лепет, наполнявший темным чувством сердце мне.
Непонятный страх смир*яя,* встал я с места, повтор*яя:*
Это только гость, блужд*ая,* постучался в дверь ко мне...
и пр.

В особенности дактилические рифмы Бальмонта почти всегда построены на тождественных суффиксах. Напр. „Ковыль“: умирающий — качается — догорающий — омрачается, смутные — неоглядному — минутные — жадному, мелькнувшее — туманами — минувшее — курганами, омрачается — тающий — качается — умирающий. Тождеством суффиксов еще более подчеркивается монотония сплошных трехсложных окончаний. Внутренние рифмы Бальмонта, как постоянные, так, в особенности, случайные, как уже было указано, почти всегда строются по тому же принципу. Конечно, внутренние рифмы такого типа встречаются не у всех поэтов; Кузмин, в приведенных примерах, последовательно избегает их.

Как известно, в эпоху Пушкина господствовало отрицательное отношение к широкому пользованию „рифмой наглагольной“. Эта точка зрения и теперь распространена в литературной критике по отношению к суффиксально-флексивному типу рифмовых созвучий. Однако, такая односторонняя оценка не считается в достаточной мере с различными стилевыми заданиями. Для романтической лирики напевного стиля, в частности — для музыкально-импрессионистической лирики Бальмонта,

с ее затуманенным вещественным значением слов, суффиксальные рифмы, в том числе и глагольные, — необходимое средство, и рифма типа правил: заставил образовала бы дисгармоничное, кричащее смысловое пятно. Можно только сказать, что, как рифма звуковая по преимуществу, глагольная рифма существенно выигрывает от звукового богатства. Напр. рифмы типа — грустить: любить, летал: молчал — ощущаются, как крайне бедные; гораздо больше удовлетворяют нас рифмы — грустить: чертить, летал: мечтал. Летая: играя в этом смысле лучше, чем летал: играл, но еще больше удовлетворяет нас рифма летая: тая. Точно также сочетание — простая:святая — не воспринимается, как бедная рифма, а сочетание — простая : большая — кажется как бы недостаточным. Сходные наблюдения высказывались теоретиками и законодателями французского стиха; допуская на практике односложные рифмы при открытом конечном слоге без рифмовки опорного согласного, напр. vu: tribu, sacrifie: vie и т. п., они считают такие же сочетания недостаточными в звуковом отношении при условии морфологического тождества окончаний, напр. parla: aima, parti: fini, gronder: crier и т. п. (33)

Различные языки предоставляют поэту не одинаковые возможности в смысле пользования различными морфологическими категориями рифмовых созвучий. Так, в русской и французской поэзии могут свободно развиваться как суффиксальные, так и коренные рифмы. В немецкой поэзии встре-

чаются только коренные рифмы, так как ударение лежит на корне слова или на приставке. Таким образом немецкий язык предрасположен к смысловой рифме; ср. у Гёте („Willkommen und Abschied“): Pferde—Schlacht—Erde—Nacht, Eiche—da—Gesträuche—sah; Hügel—empor—Flügel—Ohr и т. д. Конечно, и в германских языках остается различие между грамматически разнородными и однородными рифмами. В противоположность германскому типу, в поэзии итальянской (или провансальской) существует большое обилие разнообразных и звучных окончаний, и суффиксально-флексивная рифма господствует. Ср. у Данте („Vita nova“, VII—VIII): passate: guardate: sofferiate: immaginate—: bontate: nobiltate: dignitate; baldanza: dottanza: mancanza: allegranza; gravoso: doglioso: pensoso: tortoso: nascoso: cruccioso; cortesia: leggiadria: compania и пр. Этим объясняется исключительная любовь южно-романских языков, особенно итальянского, к нагромождению одинаковых созвучий и развитие сложных строф с многократными рифмами. Следует отметить, что одинаково звучащие окончания нередко имеют разное значение; ср. выше—guardate: passate (глаг. оконч.) и bontate: dignitate (именной суффикс).

В суффиксальных и флексивных рифмах элементом тождественным является одинаковое окончание; если тождество распространяется и на корень слова, мы имеем рифмы полностью или частично тавтологические. В последней группе сохраняется раз-

личие в приставке и связанная с ним дифференциация значения; ср. у Пушкина — занемог: не мог, у Лермонтова — будет: забудет (I, 142 и др.), станет: отстанет (I, 300), кто: никто (I, 300) и пр. Благодаря особенностям немецкого языка (ударение преимущественно на корне) этот тип, напр. stand: verstand („rührender Reim“) получил широкое распространение в средневековой поэзии, как особенно изысканный прием (34). Сочетания безусловно тавтологические встречаются чаще, чем можно было бы думать, но мы редко обращаем на них внимание, не воспринимая их, как рифму. Между тем с точки зрения происхождения рифмы они представляют особый интерес, как переходная форма между повторением - концовкой (припевом), основанной на параллелизме, и звуковой рифмой в собственном смысле. Ср. у Дельвига (изд. М. Гофмана):

> ... Но ты закрылася р у к а м и,
> Мне отвечаешь: н е т!
> Не закрывай лица р у к а м и,
> Не отвечай мне: н е т!
> Я слышал, Хлоя, от п а с т у ш е к,
> Кто в нас волнует кровь;
> Я слышал, Хлоя, от п а с т у ш е к
> Рассказы про любовь!...

Или — у Лермонтова („Тростник“, II, 7):

> ... И пел тростник печально:
> — „Оставь, оставь м е н я!
> Рыбак, рыбак, прекрасный
> Терзаешь ты м е н я“..

Или — у Фета („Nocturno“, 323):

... И грустную симфонию печали
Звучит во тьме о р г а н...
То — тихо все, как будто вечно спали
И стены и о р г а н..

У новых поэтов число примеров значительно увеличивается, в связи с широким использованием повторений, как приема песенного стиля. Напомню Бальмонта:

... Я в этот мир пришел, чтоб видеть с о л н ц е,
А, если день погас,
Я буду петь, я буду петь о с о л н ц е
В предсмертный час...

Но особенно широко применяет тавтологическую рифму, как прием своеобразного эмоционального воздействия, А. Блок. Ср.:

... Прошли часы. Приходил ч е л о в е к
С оловянной бляхой на теплой шапке.
Стучал и дожидался у двери ч е л о в е к.
Никто не открыл. Играли в прятки...
... Прятали мамин красный п л а т о к:
В платке уходила она по утрам.
Сегодня оставила дома п л а т о к:
Дети прятали его по углам...

Или, в другом отрывке:

Вот он — Христос — в цепях и розах
За решеткой моей т ю р ь м ы.
Вот агнец кроткий в белых ризах
Пришел и смотрит в окно т ю р ь м ы.

В простом окладе синего н е б а
Его икона смотрит в окно.
Убогий художник создал н е б о,
Но свет и синее небо — одно... и мн. др. ([35])

В тех случаях, когда слова различного значения совпадают по своей звуковой форме, возникает рифма омонимическая. Широкое распространение такая рифма имеет в комических жанрах, как каламбур. Ср. у Пушкина: „Утопленник" — по калачу: поколочу; в „Сказке о Балде" — полбу: пó лбу; в „Графе Нулине": „А что же делает супруга одна в отсутствии супруга"; неоднократно в „Онегине", „Защитник вольности и прав в сем случае совсем не прав", „И не заботился о том, какой у дочки тайный том", „И прерывал его меж тем разумный толк без пошлых тем". Однако, омонимические рифмы могут встречаться и в лирике высокого стиля. Ср. у Тютчева („Венеция"):

... И чета в любви и м и р е
Много славы нажила:
Века три или четыре
Разрасталась в целом м и р е
Тень от львиного крыла...

Неоднократно у А. Блока ([36]). Напр.:

Я, отрок, зажигаю свечи,
Огонь кадильный б е р е г у.
Она без мысли и без речи
На том смеется б е р е г у...

Или:

Сбежал с горы и замер в **чаще**.
Кругом мелькали фонари...
Как бьется сердце — злей и **чаще**!..
Меня проищут до зари... и пр.

Когда рифмовое окончание, в одном или в обоих элементах рифмы, образовано двумя самостоятельными словами, объединенными в синтаксическую (и акцентную) группу, такое объединение называется **составной рифмой**; напр. тоскуя : пойду я (Бар. I, 53) или страдал он : искал он (П. II, 178).

При соединении в рифме простого окончания с составным безусловно точное сочетание встречается только в случаях абсолютной энклизы (перенесение ударения на предлог, напр. — Чайльд Гарольдом: со льдом) или при употреблении несамостоятельных частиц (— бы, — же, — ли); напр. изгибы : могли бы, она ли : дали, кто же : боже; в сущности, однако, оба эти случая следует отделять от составной рифмы в точном значении в виду отсутствия полной смысловой самостоятельности и акцентного обособления ([37]). В обычной составной рифме, где такое обособление налицо, второй элемент составного окончания, по сравнению с соответствующим вторым слогом созвучного с ним простого окончания, всегда несколько отягчен в динамическом отношении (ср. стр. 179); во всяком случае в самостоятельном слове отсутствует

обычная в заударном слоге редукция; ср. тоскуя : найду я [—уйъ : —у-йа]. Примыкая к категории неравноударных рифм, составные рифмы образуют сочетания более легкие или более тяжелые в зависимости от степени отягчения последнего слога (самостоятельного слова). К легким сочетаниям можно отнести напр.— тоскуя : слежу я, кто ты : дремоты, все мы : Эдемы, не жду... ничего я : покоя; к тяжелым — проклятья : готов принять я, состраданья : отдал дань я, камне : близка мне, одним нам : гимнам, никого нет : прогонит, намотано : бьет оно и т. п. В новейшее время в русской поэзии получили распространение неравноударные рифмы, в которых второй элемент образован вполне самостоятельным словом; напр. у Маяковского — Цезаря : на детском лице заря, мадьяр усы : ярусы и др. Об этих явлениях подробнее — в исторической главе (стр. 178 сл.). Составные рифмы, в особенности тяжелые сочетания, а также неожиданные соединения каламбурного типа, охотно употребляются, как комические рифмы (см. ниже, стр. 98). Напр. Бенедикт (Н. Вентцель):

Слышали бури свист они,
Оттого они так корявы.
Теперь в них, как в надежной пристани,
Бросить можете якоря вы...

Об историческом изменении составной рифмы в стихотворной практике русских поэтов XIX в. см. ниже (стр. 178 сл).

2. Рифма с лексической точки зрения.

Во всяком языке существуют традиционные для известной эпохи рифмовые пары. Ср. по-русски — радость : младость : сладость, слезы : грезы, красота : мечта, страданья : рыданья, ночи : очи, любовь : кровь и пр.; по-немецки — Liebe : Triebe, Sonne : Wonne, Herzen : Schmerzen, Sterne : ferne и др. ([38]).

Основой объединения служит обычно смысловая связь. Для некоторого круга поэтов эта связь может быть более специфической; напр., в общественной лирике конца XIX века — хлеба : неба, Ваал : идеал, или у Блока, в группе неточных рифм, — ветер : вечер, солнце : сердце. Встречаются и такие пары, которые объединены изолированностью соответствующего созвучия в языке, напр., молитвы : битвы (мало-употреб. ловитвы), твердь : смерть, жизни : отчизне (реже — укоризне, тризне), звезды : гнезда, бездны : звездный : железный (реже — полезный), солнце : оконце и пр.

Насмешки над банальными рифмами у самих поэтов доотаточно известны. Пушкин жаловался: „Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. Пламень неминуемо тащит за собой камень. Из-за чувства выглядывает непременно искусство. Кому не надоели любовь и кровь, трудный и чудный, верный и лицемерный и пр.“ („Мысли на дороге“). Искание новых рифм, стремление к обновлению традицион-

ного рифмового словаря, характерно для многих эпох истории поэзии. Только обладая полным словарем рифм для известной эпохи, можно судить о том, является ли данная рифма новой или редкой, напр. первая рифма, открывающая „Онегина“ — правил : заставил? Расширение словаря рифм может быть связано с изменением фонетических условий точности рифмы. Так, русская поэзия XIX и начала XX века, по сравнению с Пушкинской эпохой, непрерывно расширяла круг своих словарных возможностей (в особенности — в области сочетаний грамматически разнородных), переходя от рифмы точной (в некоторых отношениях даже — орфографически точной) к рифме приблизительной и затем — к различным типам неточной рифмы.

В известные периоды искание редкой рифмы становится характерным признаком поэтической техники. Под редкой рифмой подразумевается сложный комплекс стилистических качеств: это могут быть рифмы до сих пор не встречавшиеся (новые) или встречавшиеся не часто; рифмы на трудное созвучие, изолированное в данном языке вообще, или рифмы мало употребительных слов; это может быть рифма неожиданная, т.-е. объединяющая далекие смысловые ряды; в частности, существенным фактом является принадлежность рифмующих слов к разнородным грамматическим категориям. Мастером редкой рифмы является Брюсов, обычно объединяющий в своей технике все указанные возможности. Широко пользуясь приблизительной

рифмой, со всеми возможными фонетическими несоответствиями, употребительными в русской поэзии со времен А. Толстого, он рифмует напр.— покинув : павлинов, старцы : кварца, марев : ударив, жалоб : палуб, зорче : корчи, гунны : чугунный, растрогать : деготь, ярус : парус, запах : трапах, киньте : лабиринте и пр. В поисках за редкостными сочетаниями он расширяет словарь рифм привлечением экзотического материала, напр. причальте : базальте, распят : аспид, спорам : форум, объятий : Гекате, Суоми : истоме, норны : упорный, Менотий : дремоте, поникли : эпицикле и пр.

В школе Брюсова искание редкой и экзотической рифмы сделалось одно время поэтической модой ([39]). Редкая рифма была признана как бы самоценным достижением поэтической техники, безусловной заслугой поэта, независимо от отношения такой рифмы к другим элементам поэтического стиля. Однако, выбор рифмы всегда зависит от общего стилевого задания; именно в рифме поэтический язык особенно чувствителен ко всяким словарным новшествам. Редкая, новая, экзотическая рифма отличается особой броскостью, как яркое смысловое пятно. Она вполне уместна, напр., в экзотических балладах молодого Гумилева, когда он учился у Брюсова патетической риторике своих ранних стихов:

...Она вступила в крепость Агры,
Светла, как древняя Лилит.
Ее веселые онагры
Звенели золотом копыт...

Но в песенной лирике Фета или молодого Блока, в музыкально - импрессионистических фантазиях Бальмонта, в интимной и сдержанной поэзии Сологуба или Кузмина такие броские смысловые пятна были бы кричащим диссонансом. С этой точки зрения и шаблонная рифма может оказать поэту существенные услуги, хотя бы благодаря своей интимности, привычности и неяркости. У лучших поэтов нередко встречаются банальные рифмы в художественно действенном и вполне оправданном сочетании. Ср. у Соллогуба:

...Ангел благого молчанья,
Тихий смиритель страстей,
Нет ни венца, ни сиянья
Над головою твоей.
Кротко потуплены очи,
Стан твой окутала мгла,
Тонкою влагою ночи
Веют два легких крыла...

Пример экзотической рифмы показывает, насколько лексический подбор рифмующих слов является существенным фактором поэтического стиля. Мы знаем поэтов, которые охотно пользуются в рифме архаизмами, облекая созвучные окончания в старинную звуковую форму или сохраняя те неточности в рифмовке, которые они, справедливо или нет, усматривают в старинных образцах; так — английские романтики - архаисты (Кольридж, Китс, Россетти, Моррис). Другие вводят в словарь своих рифм иностранные слова, т. н.

варваризмы — напр., как экзотическую рифму (Брюсов, некоторые французские символисты) или как разговорную, иногда даже — комическую (у Байрона и Пушкина). В некоторые эпохи в рифме допускаются только слова высокого стиля: поэты XVIII века, среди других славянизмов, употребляли рифмы на *е* преимущественно с церковнославянской огласовкой (напр., рев : гнев, слезы : железы, протек : век, веселый : белый, уединенный : драгоценный и пр.), и еще Пушкина критик „Сына Отечества" упрекал за „мужицкие рифмы" в „Руслане и Людмиле" (кругом : копiём) ([40]). С другой стороны, стремление к раскрепощению поэтического языка от сложившихся условностей высокого стиля и к сближению его с разговорной речью осуществляется введением в рифму „прозаизмов" повседневной речи; так поступает Пушкин в „Онегине", когда рифмует современные фамилии, слова житейского обихода, иностранные названия, не вошедшие в поэтический язык и пр.; напр., уверен : Каверин, брегет : обед, дыша : entrechat, жилет : нет, не раз : васисдас и пр. Особое место среди этих групп занимает комическая рифма, охотно пользующаяся и варваризмами и прозаической лексикой, но чаще всего построенная на неожиданном сближении с помощью созвучного окончания далеко отстоящих друг от друга смысловых рядов (ср. у Маяковского: „Там стоит знаменитый Мечников и снимает нагар с подсвечников"). Такая рифма естественно тяготеет к каламбуру, при котором

одинаковому или сходному звуковому комплексу придается неожиданно различное значение (см. выше, стр. 79—80). Интересно отметить, что некоторые метрические формы становятся излюбленными носителями комических рифм. Так у английских поэтов— дактилические рифмы: к метрической необычности и неуклюжести неупорядоченных в композиционном отношении трехсложных (гиперметрических) окончаний прибавляется то обстоятельство, что по условиям фонетического развития английского языка такие окончания встречаются только в словах иностранного происхождения (французских и латинских), как бы не ассимилировавшихся общему языковому составу и самым звучанием своим поражающих слух (ср. у Байрона в „Беппо“ или „Дон Жуане“):

Some women use their tongues — she looked a lecture,
Each eye a sermon, and her brow a homily,
An all - in - all sufficient self director,
Like the lamented late Sir Samuel Romilly,
The law's expander, and the States corrector,
Whose suicide was almost an anomaly —
One sad example more, that „All is vanity“.
The jury brought their verdict on „Insanity“..

Ср. далее — quality : reality : morality, garrison : comparison : Harrison и т. д. В таких случаях охотно присоединяются и составные рифмы, в особенности — неравноударные. Напр., Agamemnon : though quite the same none... I condemn none или: criticism : witticism : pretty schism. Или:

In virtues nothing earthly could surpass her,
Save thine „incomparable oil", Macassar!

Этой технике комических рифм подражает и Гейне в своих сатирических поэмах:

...Der schenkte mir freundlich den Punsch ein...
...Die Augen sanft wie Mondschein...

Или:

...An der Vorzeit holde Romantik...
...An die Freiherrn Fouqué, Uhland, Tieck...

Пушкин в „Онегине" или в „Домике в Коломне" следует за Байроном лишь в употреблении разговорной рифмы; с варваризмами он обращается гораздо осторожнее и вовсе воздерживается от неравноударных составных рифм. Во второй половине XIX века особенно славился каламбурными составными рифмами Минаев, вероятно, непосредственно связанный с традицией комической рифмы у Гейне ([41]). Маяковский, продолжающий Брюсова и его современников в деканонизации точной рифмы и, в частности, в употреблении составной рифмы, представляет, с другой стороны, любопытную параллель к истории комической рифмы у поэтов-сатириков XIX века.

ГЛАВА III

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ РИФМЫ

Школьные учебники стихосложения рассматривают рифму, как звуковое тождество окончаний стиха, начиная с последнего ударного гласного. В противоположность этому, историко-сравнительное изучение показывает, что пределы точности концевых повторов в стихе изменчивы, и что понятие точной или неточной рифмы зависит от поэтических вкусов эпохи, более свободных и более связанных, т. е. прежде всего от литературной традиции в ее столкновении с индивидуальными вкусами. Показать значение исторической условности в той или иной установившейся системе рифмовки можно, конечно, на примере любого стихосложения в любую историческую эпоху. Я останавливаюсь на истории русской рифмы от начала XVIII до начала XX века не только потому, что этот материал является для нас более знакомым и доступным. Кроме субъективной ценности примеров на родном языке, примеры эти представляют чисто объективный интерес. В противоположность

английской и французской рифме, односложной в акустическом отношении, и рифме немецкой, с постоянным редуцированным е [ə] в заударной слоге, русская рифма, как итальянская и испанская, является многозвучной, а потому дает широкий простор для всевозможных, в теоретическом отношении поучительных, звуковых комбинаций. Вместе с тем, по сравнению с многозвучной итальянской (и испанской) рифмой, русская рифма представляет особый интерес, благодаря явлению редукции заударных гласных, в нашем произношении далеко еще не законченному и возбуждающему важные общие вопросы. Рассматриваемая не как статическое явление, а в процессе своего развития, от Кантемира и Ломоносова — до Александра Блока и Маяковского, русская рифма дает нам любопытный пример совершающегося на протяжении двух столетий непрерывного процесса деканонизации точной рифмы — сперва в форме незначительных графических отклонений, потом в виде все более заметных акустических несоответствий („приблизительная рифма“), наконец — как сознательное разрушение канонических созвучий употреблением заметных и необычных диссонансов („неточная рифма“).

Русская рифма XVIII и XIX века сделалась за последнее время предметом особого внимания исследователей. Грамматика проф. Р. Кошутича („Граматика руског језика“, ч. I, Пгрд. 1919, изд. Росс. Ак. Наук, на сербском языке) со своим об-

ширным словарем рифм (стр. 257 — 503), разбитым по фонетическим и морфологическим категориям, представляет огромный материал, впервые сделавший возможным научную постановку интересующих нас вопросов. К сожалению, как будет указано дальше, материалы Кошутича, собранные для чисто лингвистических целей, как сборник примеров, иллюстрирующих особенности русского произношения, не всегда безупречны с точки зрения поэтики, так как обращают недостаточно внимания на индивидуальные отличия поэтов в употреблении тех или иных созвучий. Для многих категорий, представленных у Кошутича, приходится проделать его работу заново, чтобы убедиться в степени распространенности у данного поэта или в данную эпоху какой нибудь категории, которая дается автором „Грамматики“ лишь в суммарной характеристике поэтической практики всего XIX века (ср. в особенности главу о заударных гласных, §§ 208 сл. и 212 сл.). Существенное добавление можно найти в последних работах Н. Н. Дурново и С. И. Бернштейна.

Разумеется, как и в первой главе, мне придется пояснять моменты, наиболее важные в теоретическом отношении, сопоставлением с родственными фактами западно-европейских литератур. История русской рифмы интересует меня не сама по себе, а как теоретически показательный пример для общей теории рифмы. Это показательное значение рассматриваемых здесь фактов можно обнаружить

только путем сравнения. Наконец, в вопросе о происхождении рифмы и канонизации строгих форм стиховой концовки русские примеры, на этот раз очень небогатые, естественно отступают на задний план перед примерами западными.

I. Рифмы бедные и богатые.

Условность понятия точной рифмы обнаруживается прежде всего на примере отношения поэтов в различные эпохи и в разных языках к вопросу о рифмовке „опорного" (т. е. предударного) согласного. По школьному определению в понятие точной рифмы входит совпадение всех звуков, начиная с последнего ударного. Однако, для мужских рифм с открытым слогом этого совпадения недостаточно: окно и кольцо, красота и скала представляют рифмы бедные; требуется совпадение опорного согласного — окно: вино, кольцо: лицо. Требование это в русской поэзии формулировал еще Кантемир: „Тупые" (т. е. мужские рифмы) „кончающиеся на гласные, должны иметь, по меньшей мере, одну букву перед тем гласным подобну, а что больше, то лучше; так сноха и веха лучшую рифму составляют, чем крупа и сова; и еще гораздо лучшую тесло и весло" („Письмо к приятелю...", гл. II, § 10).

Основания этого требования, очевидно, акустические. Однако, в его осуществлении существенную роль играет поэтическая традиция, т. е. услов-

ность художественного канона. Так, немецкая поэзия вовсе не знает этого требования; ср. у (Гёте рифмы — da: sah, froh: so и мн. др). Сходное положение наблюдается и в английской поэзии; напр. lea: me (Грей); be: thee, low: so (Вордсворт); low: grow, thee: me, blue: hue (Байрон) и мн. др. Германские теоретики вообще высказываются против богатой рифмы („reicher Reim“), обычно смешивая ее с рифмой омонимической и тавтологической („rührender Reim“). Действительно, это отождествление, во многих случаях — бессознательное, связано с особенностями германских языков, в которых ударение лежит обыкновенно на первом (коренном) слоге; ср. Meer: mehr, stand: vestand, fuhr: erfuhr, Halle: halle. Редкий случай богатой рифмы в русском понимании этого термина был бы напр. gleiche: schleiche (42).

В противоположность этому в истории французской поэзии требование богатой рифмы выставлялось неоднократно. В эпоху классицизма (XVII и XVIII вв.) богатая рифма была отвергнута в пользу „достаточной“ (rime suffisante). Французские романтики (Виктор Гюго, Сент Бев и др.) снова выставили требование „богатой рифмы“ (rime riche), т. е. рифмовки „опорного согласного“ (consonne d'appui): разрушив строгую синтаксическую замкнутость классического стиха, романтики мечтали возместить ее усилением созвучности стиховых окончаний. В сущности, для французского стиха, который с чисто акустической точки зрения имеет

рифмы исключительно мужские, такое требование могло бы рассчитывать на более широкий успех. Однако, эта тенденция не удержалась во Франции за пределами романтической школы. Рифмы типа sénat: état, courroux: vous, prévenue: vue (Расин), с акустической точки зрения вполне соответствующие нашим мужским с открытым слогом, признаются у французов достаточными, и только морфологически однородные флексивные рифмы типа parler: jeter, parla: conta отбрасываются поэтами, как бедные (ср. выше, стр. 86).

Следует отметить, однако, и в русской поэзии не вполне одинаковое отношение различных поэтов к так называемой бедной рифме. Лишь немногие безусловно избегают подобных сочетаний, напр. Сумароков, Баратынский, К. Павлова, Сологуб. Обычно считаются допустимыми рифмы,в которых опорные согласные, не будучи безусловно тождественными, являются более или менее сходными по своей фонетической природе. Чаще всего встречаются сочетания смягченных согласных между собой и с йотом (j). Напр. Тютчев: земля: я (41), ловлю: раю (175), земли: любви (388), груди: соблюсти (278) и пр. Некоторые группы при этом становятся традиционными. Напр., у Пушкина мы устанавливаем следующие типы: 1) любви: мои, твои, свои, 2) люблю: мою, пою и т. п. (ср. также королю: свою, молю: мою) 3) меня, тебя, себя: я (ср. также я: поля, я: нельзя, я: дитя). Тип — мои: твои: любви и мою: люблю встречается на всем протя-

жении XVIII и XIX века, вплоть до современных поэтов (ср. напр. Анна Ахматова). Менее распространенным является сочетание звонкого и соответствующего глухого согласного, напр., глаза: краса (П. 4III, 03), глаза: роса (Т. 36), воды: высоты (Ф. 240). У большинства поэтов XIX века как первый, так, в особенности, второй тип представлен лишь в небольшом числе примеров ([43]). Однако, отдельные поэты резко отклоняются от этой средней нормы. Бедными рифмами изобилуют, напр., стихотворения Ломоносова, при этом — во всевозможных сочетаниях опорных согласных, как то — рабы: рвы (35), дала: врага (42), пора: Творца (45), брега: врата (47), реже с мягкими согласными — среди: верхи (34), земли: твои (64). Приближается к Ломоносову Лермонтов, особенно в более ранних стихах, однако он пользуется в огромном большинстве случаев смягченными согласными; ср. терплю: смотрю (II, 294), мою: благодарю (II, 310), бытия: заря (II, 325), склоня: твоя (331) и неоднократно — любви: твои, люблю: мою и т. п. ([44])

II. Орфография и произношение.

Вопрос о точности рифмы сильно осложняется, благодаря возможности смешения двух принципов — точности акустической и графической. Обыкновенно говорится: рифма существует для слуха, а не для глаза. Утверждение это встречается в старинных, практических руководствах к стихосложению,

его особенно охотно повторяют в наше время, когда развитие фонетических знаний постепенно освободило науку о языке от бессознательного смешения написания и произношения.

Однако, не следует также преувеличивать значения этого разделения. В языковом сознании грамотных людей графические представления обладают, несомненно, чрезвычайной прочностью и силой. Это доказывают прежде всего отмеченные в книжном языке примеры влияния орфографии на произношение: при этом орфография выступает не только, как консервативная сила, удерживающая архаическую систему произношения, но также — как сила активная, видоизменяющая произношение в сторону привычных написаний ([45]). Поэт, конечно, не ученый фонетик: для него, как для всякого грамотного человека, факты правописания в значительной степени скрадывают факты произношения или, по крайней мере, влияют на их истолкование. Об этом свидетельствует не только поэтическая практика всех времен и народов, но также — теоретические высказывания самих поэтов по поводу этой практики. От Кантемира до Валерия Брюсова все русские поэты, писавшие о „вольностях в рифме“, о „рифмах приблизительных“ и т. п. бессознательно смешивали незначительные отклонения в произношении с несоответствиями написания ([46]). Научная метрика не должна повторять такого бессознательного смешения; но она не вправе становиться в вопросах рифмы на исклю-

чительно фонетическую точку зрения, которая, как это видно из многих примеров, не покрывает всего многообразия явлений, подлежащих изучению.

Конечно, графический принцип редко выступает в поэзии в своей крайней форме, как „рифма для глаз“. Рифма для глаз, как таковая, обозначала бы удовлетворение, получаемое читателем от симметричного расположения на бумаге типографских значков, и в этом смысле она — такая же невозможная вещь, как бумажный аккорд. Однако, с определенными графическими представлениями для грамотного соединяются известные *возможности произнесения*, и эти возможности, независимо от своего фактического осуществления, могут оказывать влияние на оценку поэтом и читателем точности рифмы в тех случаях, когда произношение расходится с написанием. При этом встречаются следующие случаи: 1) Сходство написания скрывает различие произношения: некоторые сочетания, различные в акустическом отношении, объединяются в рифме, благодаря одинаковому написанию; напр., Мария : чужия, края : ея и т. п. 2) Различие написания скрывает сходство произношения: некоторые сочетания, в акустическом отношении тождественные, не всегда допускаются в рифме, благодаря различному написанию; напр. сила : мило, капать : лапоть, поется : колодца, поднялось : роз, мое : ея и пр. К этим основным случаям графической рифмы можно присоединить явление графической аналогии: 3) Некоторые сочетания,

в акустическом отношении неточные, объединяются в рифме, благодаря написанию, не тождественному, а эквивалентному, т. е. в большинстве других случаев обозначающему точное созвучие; напр., бог [бох]: рок по аналогии мог [мок]: рок, испуг [-ук]: звук, миг [—ик]: крик и т. п.

Влияние орфографии поддерживается семасиологизацией графических представлений, как известных возможностей произнесения, обычной для языкового сознания грамотных людей. Так в слове ро*д* [рот] — рода, родовой, по сравнению со словом ро*т* [рот] — рта, ротовой, графическое различие конечного *т* и *д* (фонет. — [т]) становится признаком различия этимологического: в этом смысле и для поэта сочетание этимологически звонкого и глухого на конце слова, несмотря на акустическое тождество, может оказаться в психологическом отношении не эквивалентным. В других случаях, как, напр., слово — слова, здорово — здорова графическое различие *о* и *а* [ъ] приобретает значение морфологического признака: несмотря на одинаковое произношение, сохраняется сознание потенциального несоответствия, которое актуализуется при прояснении произношения (см. ниже стр. 155).

Наконец, орфография нередко сохраняет более архаические стадии в развитии произношения. В этом смысле в поэтическом языке консервативные приемы письма могут поддерживать старинное произношение, уже не соответствующее жи-

вому разговорному языку (ср., напр., франц. e muet): так и в рифме консервативная орфография поддерживает традиционное сходство или различие произношения и, тем самым, традиционные приемы рифмовки, более или менее сильно отклоняющиеся от разговорной речи. В частности, в истории русской рифмы не всегда можно отчетливо выделить влияние орфографии, т. к. орфографическая рифма и орфографическое произношение во многих случаях соответствуют церковно-славянскому, т. е. более архаической стадии книжного русского языка. В известные эпохи возможна и намеренная архаизация, т. е. возвращение к старинной рифме и старинному произношению, как сознательный прием поэтического стиля (напр., у английских поэтов, подражавших Спенсеру — у Китса, Россетти и др).

Примеров графической рифмы следует искать в языках с более архаическим правописанием и с более давней и стойкой поэтической традицией. Поэтому в английской и французской поэзии можно подобрать более отчетливые и разнообразные примеры, чем в русской и немецкой. Наиболее интересны английские примеры.

1. Сходство написания скрывает различие произношения:

Вордсворт — floods: woods [—ʌdz: —udz], loves: groves [—ʌvz: — ouvz], above: reprove [—ʌv: — — u·v], stone: one [oun: wɔn], one: none [wɔn: —ʌn] и др.

Шелли („Адонаис") — breath : beneath : death [— eθ : — i·θ], break : weak [— eik : — i·k], down : flown [— aun : — oun], crown : disown, live : survive : alive : give [— iv : — aiv] и пр.

Китс — wood : flood, love : move, words : swords [wə· dz : sɔ·dz], dull : full [— ʌl : — ul], hand : wand [ænd : — ɔnd], fan : wan [æn : — ɔn] и пр.

Байрон — blood : stood, done : one, below : prow, beneath : death и пр. ([47]).

Во всех приведенных примерах мы имеем различие в ударных гласных как в качественном, так и в количественном отношении (долгие в рифме с краткими, a : o, o : u, o : e, e : i и др.), скрытое одинаковым написанием. Не все примеры равноценны. В некоторых случаях (Вордсворт, Шелли) употребительность таких сочетаний свидетельствует о деканонизации точной рифмы, характерном явлении романтического стиля, и о постепенном распространении т. н. „консонанса"; у Вордсворта употребление этого приема мотивируется одинаковым написанием и имеет сравнительно ограниченное применение, у Шелли, его ученика, неточная рифма становится равноправным приемом, даже в тех случаях, где написание ударных гласных—различное (ср. tears : dares, mourn : bürn и т. п.). С другой стороны, рифмы Китса (или Россетти) связаны со стилистическим архаизмом — с воспроизведением манеры Спенсера, старинных баллад и т. д. Впрочем, следует помнить, что Китс и его современники читали старинных английских поэтов,

даже Чоусера, с современным английским произношением; поэтому об архаическом произношении, восстанавливающем точность созвучия в соответствии с законами старинного английского произношения, во всех подобных случаях говорить не приходится: архаическая рифма для поэтов романтиков была равносильна рифме неточной в произношении, но сходной в написании, и содействовала тому же процессу деканонизации точной рифмы в романтической лирике. Наконец, у таких поэтов, как Байрон, стремящихся к строгой рифме, высокому стилю и избегающих архаизмов, сравнительно немногочисленные примеры подобных сочетаний (исключаются, конечно, комические поэмы) являются наиболее отчетливым свидетельством затемняющего влияния написания и орфографически ориентированной литературной традиции.

2. Различие написания скрывает сходство произношения.

В начале XVIII века в литературном английском произношении исчезает *r* перед согласными, с удлинением предшествующего гласного. Однако, в рифму такие сочетания проникают чрезвычайно медленно. Еще в начале XIX века мы читаем в грамматике Hill'а (1821): „*r* следовало бы сохранить более бережно для потомства, чем можно на то надеяться, если провинциалам из числа жителей нашей столицы и их безвкусным подражателям будет и впредь дозволено употреблять такие рифмы, как fawn : morn [ɔ·n], straw : for

[—ɔ·] grass:farce [a·s] и т. д., злоупотребляя терпением читателя".

Итак в начале XIX века для автора школьной грамматики рифмы с немым r, акустически вполне точные уже в XVIII веке, казались вульгарными, отражающими особенности „провинциального" произношения или столичного „жаргона" (т. н. „cockneyrhymes"). На протяжении всего XIX века Jespersen („A modern english grammar", Part I, § 13. 2—4) насчитывает лишь несколько примеров сочетаний типа — quarter:water [—ɔ·tə], corn:lawn [—ɔ·n], court:wrought:report [—ɔ·t], sought:court [—ɔ·t]. Характерно, что подобные рифмы появляются главным образом у поэтов, отступающих от канона высокого стиля в сторону комических жанров, натуралистических тенденций, разговорного словаря и фразеологии и т. п., как Томас Гуд, Елизавета Броунинг, Киплинг и др. Сам Jespersen, всецело находящийся во власти фонетических принципов, замечает по этому поводу: „Такие рифмы встречались бы гораздо чаще, если бы поэты были достаточно смелы, чтобы доверять своему слуху больше, чем зрению (и указаниям, вынесенным из школы)".

Орфографические принципы рифмовки, укрепившиеся во французской поэзии, относятся преимущественно ко второй категории (различие написания скрывает сходство произношения). В господствующей системе французского стихосложения исключаются акустически точные сочетания, ко-

торые замыкаются в написании различными „немыми“ (т. е. не произносящимися) согласными; напр. недопустимы рифмы, вполне точные акустически — chose : roses : osent, couche : touchent, parlais : allaient, changé : changés : etranger, mors : mort : remords, sang : innocent : menaçant : persan; bonté : clartés : jeter : otez, pelle : chapelles : appellent. Происхождение этого правила относится к тому времени, когда конечные согласные перед паузой (т. е. в конце фразы) еще произносились (XVI в.); этим объясняется то обстоятельство, что звонкие немые согласные могут объединяться на конце слова с соответствующими глухими ([48]). Укрепляется такая система в XVII веке (Малерб и французский классицизм) под влиянием принципа орфографической точности. Романтики, несмотря на стремление к звучной рифме, не внесли существенных изменений в эти правила. Так, Теодор де Банвиль нападает на Вольтера за то что он „недопустимо плохо рифмует“ („aussi mal que possible“), позволяя себе сочетание différent : tyran. Чтобы удовлетворить требованию графической точности, поэты отбрасывали в написании не произносящиеся согласные, рассматривая такие приемы, как „вольность“. Ср. Виктор Гюго — insensé : je sai (вм. sais), tourné : né (вм. nez) и т. п. ([49]). В новейшей французской поэзии идет борьба против орфографической традиции. Старинные правила в значительной мере были поколеблены символистами; ср. Анри де Ренье — noires : croire, larmes : alarme,

ressemblent : assemble и пр. У Ростана встречаются такие рифмы („Сирано“) — tombant : turban, toit : toi, patron : tronc, crapaud : peau и т. п. ([50]). Однако, благодаря консервативной поэтической традиции, старинные графические правила до сих пор в французской поэзии господствуют. Следует отметить существенную поддержку, которую находит эта традиция в семасиологизации графических представлений, как этимологических признаков (sang — sanguinaire; mort — morte) и как морфологических отличий (chose — choses, parlais — parlait — parlaient) и т. п. Обычно указывают также на влияние законов слияния (liaison): немая согласная произносится в конце слова перед непосредственно примыкающей к ней гласной (Venez - avec moi, innocent et captif). Влияние это не следует, однако, понимать, вместе с большинством французских учебников стихосложения, в смысле возможности действительного произнесения согласных на конце стиха, так как в стихоразделе, перед паузой, слияние невозможно ([54]). Существеннее то обстоятельство, что благодаря слиянию, для большинства слов, оканчивающихся на немую согласную, в сознании говорящего до сих пор присутствуют как бы фонетические дублеты, чередующиеся, в зависимости от последующих звуков, и поддерживающие семасиологизацию графических различий; напр. parlais [— læ и — læs —] и parlait [læ и — læt —]. Во всяком случае в рифме типа s a n g : i n n o c e n t : m e n a ç a n t : p e r s a n мы имеем дело не с акустической

неточностью, а с несовпадением идеальным, прежде всего — с отсутствием психологической эквивалентности одинаково звучащих окончаний. Сознание различия, как и в предшествующих примерах, ориентируется на орфографию: косвенным доказательством может служить распространение этих правил на согласные, которые в слиянии никогда не произносятся (напр., существительные mort : mors, accord : cor и т. п.). Самый закон слияния, как известно, поддерживается в литературном языке влиянием орфографии и имеет здесь совершенно иное распространение, чем в диалектах ([52]).

Обратные случаи орфографической рифмы (различное произношение при одинаковом написании) представлены во французской поэзии лишь небольшим числом примеров. Ср. в особенности сочетания немой согласной с соответствующей звучащей, напр. (Becq de Fouquières, 33) — Mars : étendars, ours : amours (Корнель), logis : fils, regret : net (Лафонтен), satisfait : net, sept : cornet (Мольер), fils : commis, habits, ennemis, hélas : pas, fier : premier, cher : toucher, Pallas : bras, Titus : vertus, Arcas : pas (Расин), fils : suffis, hélas : las, mer : écumer, tous : vous, Tunis : réunis, Vénus:nus, Reims : alexandrins (В. Гюго) и т. д. В некоторых случаях такие рифмы объясняются архаическим произношением; так у Расина fils и hélas произносятся, как (fi) и (héla). Употребление тех же сочетаний у В. Гюго может объясняться литературной традицией. В других примерах мы имеем колебание произношения,

напр., net, как (net) и (ne). Однако, вся группа, взятая как целое, объединяется одним общим признаком — сходством написания, и это, конечно, решающий факт. В некоторых случаях одинаковое написание скрывает оттенки произношения, менее значительные: сочетание долгого и краткого гласного, открытого и закрытого, ср. (Becq de Fouquières, 31) — bras : pas, combats : trépas, trépas : bras, miracle : obstacle, fasse : passe, esclave : cave, praticable : accable; (M. Grammont, 348) — mai : j'aimai, gaie : paie, vais : mauvais и др. Несмотря на распространенность подобных сочетаний, теоретики и законодатели стиха обыкновенно осуждают их, как отступление от принципа акустически точной рифмы ([53]).

Русская орфография, по сравнению с английской и французской, не настолько архаична, чтобы создавать существенные и заметные затруднения для поэта. Давно установлены, как „вольности рифмы", некоторые основные несоответствия правописания и произношения, которые были усвоены поэтической техникой еще в середине XVIII века.

1. На конце слова звонкие согласные произносятся, как глухие. Поэтому акустически точными являются сочетания — ход : рот, пруд : идут, путь : грудь, рук : вдруг, миг : крик, раз : вас, гроб : хлоп, граф : прискакав и т. п. То же относится к сочетанию звонкого согласного с последующим глухим, напр., редко : метко, резкий : веский, ласка : сказка и др. Сочетания эти встречаются у всех

поэтов XVIII века; можно, однако, подметить, что некоторые точно рифмующие поэты, напр., Ломоносов, Сумароков, Баратынский как будто избегают пользоваться этой „вольностью“ слишком часто, и что поэты XIX века свободнее обращаются с конечными согласными, чем поэты XVIII в. ([54]). Подсчеты не могут иметь здесь решающего значения, т. к. отсутствие подобных сочетаний может быть иногда лишь косвенным отражением других особенностей рифмовой техники — употребления рифм преимущественно однородных морфологических категорий, в особенности — суффиксальных и флексивных. Кантемир, говоря о „вольностях рифм“ („Письмо к приятелю“, гл. III, § 15, 1), уже отмечает соединения звонких и глухих, однако дает этому явлению неполную и чисто орфографическую формулировку („можно почитать подобными согласные *д* с *т*, *б* с *п*, *ж* с *ш*, *г* с *х*, когда за ними следует согласное“), благодаря чему в его примерах рядом с фонетическими точными рифмами (водка : глотка, утка : дудка) стоят неточные, унаследованные от рифмовой техники авторов виршей (удобный : стопный, нужный : воздушный). О сочетании г : х будет сказано ниже (стр. 142).

2. Буквы а : я, у : ю, о : ё, э : е обозначают одинаковый гласный звук; различие написания указывает на мягкость или твердость предшествующего согласного или (в начале слога) на присутствие или отсутствие перед гласным звука [j]. Поэтому акустически точными являются сочета-

ния—няня : Ваня, рожь : живешь, пьют : пруд, рев : здоров, елка : полка, яма : дама, эта : света и др. Относительно *э* и *е* следует заметить, что в зависимости от мягкости или твердости предшествующего (и последующего) согласного заметно меняется оттенок гласной фонемы, более открытый или более закрытый. Разумеется и в остальных случаях, при предшествующем мягком (палатализованном) согласном, оттенок гласного несколько меняется, т. к. он получает особое среднеязычное начало, создающее впечатление „мягкости“ самого гласного, что отчасти может оправдать употребительное в школьной грамматике деление гласных на твердые и мягкие, в соответствии с написанием а : я, у : ю и т. д. ([55]). В рифме различное начало гласного не принимается во внимание, хотя в отношении чисто акустическом различие достаточно заметно (в особенности в мужской рифме, как менее звучной — ср. искать : поднять, глухой : землей, идут : люд). Буквы ы : и, обозначая различные, но парные фонемы, также указывают на мягкость или твердость предшествующего согласного и в этом смысле присоединяются к указанным выше парам (о рифме ы : и см. ниже, стр. 131). Таким образом буквы, обозначающие согласные, не заключают указания на присутствие или отсутствие мягкости или твердости, которое определяется написанием последующего гласного или, на конце слова, твердым и мягким знаком (ъ и ь). Исключение составляют исконно - мягкие отвердевшие *ж*, *ш*, *ц*,

не имеющие соответственных мягких параллелей, и мягкое *ч*, не имеющее твердой пары. Поэтому дрожь : похож, луч : мучь, нож : бьешь, чиж : сидишь и т. п.—точные рифмы. Сочетания такого рода встречаются у всех поэтов. Точно так же рифмы а : я, у : ю и т. п., уже в XVIII веке общеупотребительны и отмечаются теоретиками в числе обычных „вольностей", как соединение „гласных" с „двугласными" (Кантемир) или „твердых" и „мягких" гласных.

3. Благодаря ослаблению заударного слога, гласные, на которых не лежит ударение, в большей или меньшей степени редуцируются и могут образовать акустически точную рифму, напр., а : о, е : и (по крайней мере — в закрытом слоге) и др. Об этом подробнее см. стр. 151 сл.

4. В некоторых сочетаниях не все согласные произносятся. Особенно часто встречаются „немые" *т* и *д* в сочетаниях —*стн*—,—*здн*—. Поэтому акустически точными являются рифмы типа: страстный : прекрасный, властно : ужасно, небесный : прелестный, праздный : разный и т. п. Такие рифмы встречаются у всех поэтов XVIII и XIX в. Интересно отметить в XVIII веке попытку сделать эти сочетания точными и для глаза, напр., страсно: прекрасно и т. п. ([56]).

5. К указанным общим случаям присоединяется несколько специальных. Напомним произношение г, как *в*, в род. пад. ед. числа прилаг. мужск. и средн. рода (окончания аго, ого, его), а также различия,

уничтоженные новой орфографией — ея (нея) в род. пад. и ее (нее) в вин., они (одни) в мужск. роде и онѣ (однѣ) в женск. Рифмы типа — ея : мое — несомненно избегаются точно рифмующими поэтами, т. к. встречаются крайне редко, несмотря на то, что сочетание могло бы принадлежать к числу наиболее употребительных. Рифмы типа — ея: моя — встречаются довольно часто в XVIII веке, реже в XIX веке, однако несколько раз у Пушкина, Фета и особенно Тютчева ([57]). Во всех этих случаях мы имеем дело с книжным произношением, в XVIII веке—под церковным влиянием, в XIX веке, по большей части, под влиянием написания. Различие — они : оне — по родам не соответствует живому произношению, в котором, наряду с более литературной формой *они* для всех родов, существует форма *оне* для тех же случаев. У поэтов, как показал Кошутич (стр. 402 сл.), встречаются в рифме обе формы, независимо от рода, и написание обычно соответствует произношению, а не грамматическому правилу. Ср., напр., у Лермонтова—оне (товарищи): стране (I, 20), стороне: оне (годы I, 81), брани : они (слезы II, 362) одне (друзья): в безумном сне (I, 48) и мн. др.; у Некрасова — они : они (птицы), у Фета: в утомительном сне : оне (образы, 114) и т. п. О других окончаниях см. ниже, стр. 122—129, 142—149.

Как уже было указано, обнаружению орфографических рифм в русском стихе мешает то обстоятельство, что орфографическое произношение под-

держивалось, в особенности в XVIII веке, влиянием церковно-славянской стихии, т. что сочетание, которое с точки зрения современного русского произношения является точным по написанию, но неточным в произношении, может быть оправдано, как фонетически точное, указанием на церковно-славянское влияние. Однако, влияние церковных книг в течение XVIII и в особенности XIX века все более ослабевает, а традиционное сочетание, неточное в литературном произношении, остается, поддержанное поэтической традицией, ориентированной на правописание. Поэтому, в связи с проблемой орфографической рифмы, необходимо привлечь к рассмотрению все подобного рода случаи, убедительные в своей совокупности, независимо от объяснений, возможных для каждого отдельного примера.

1. Старая орфография различала в им. и вин. пад. множ. числа прилагательных для мужеского рода окончание *ые*, *іе*, для женского и среднего—*ыя*, *ія*. В произношении и то и другое звучит одинаково, как [ыи, ии]. Между собою эти окончания объединяются издавна, что может объясняться графическими колебаниями. Однако, рифмы типа густые : литургии, ночныя : выи (А. Толстой), России : какие (Полонский), прохожие : божии (Некрасов), распространяются впервые у поэтов второй половины XIX века, широко пользующихся графически и фонетически приблизительными рифмами, и не встречаются вовсе у поэтов XVIII веке и

Пушкинской поры (58). В противоположность этому более ранние поэты охотно употребляют рифмы типа Россия : злыя, златыя, плотския, земныя и т. п. (Ломоносов — „Оды похвальные“ — до 12 раз), Мария : золотыя, святыя : Россия (Державин), земныя : выя, стихия : младыя (Карамзин), Мария : златыя (Батюшков), Мария : чужия, златыя : Россия, Батыя : боевыя (Пушкин) и мн. др. Традиция эта сохраняется и во второй половине XIX века, напр., у Некрасова, А. Толстого, Полонского, Фета, вплоть до наших дней (ср. А. Толстой — золотыя : Батыя, Мария : вековыя, полевыя и т. д.; В. Брюсов — золотыя : Мария, родныя : стихия и даже в составных рифмах — спешу на кручи я : колючия, мгновенья серыя : на дне пещеры я и др.). В ее основе, у поэтов XVIII века, лежит влияние церковного произношения на поэзию высокого стиля. В XIX веке оно сохраняется, как традиционное сочетание, которое находит себе опору в орфографии и книжном произношении (59).

2. Слова поле, море, веселье, знанье, утешенье и т. п. (по аналогии с типом окнО, кольцО) произносятся в старой фазе литературного языка, как полё, веселльё, с редуцированным гласным заднего образования [пОл'ъ, — ал'йъ, — ен'йъ]. Поэтому в акустическом отношении точными будут сочетания поле : воля [Ол'ъ], веселье : келья, знанье : желанья и т. п.. Между тем, благодаря различию написания, такие сочетания у поэтов XVIII века почти не встречаются, появляются в небольшом

числе примеров у поэтов-Пушкинской поры (гл. образ. — ье : ья) и утверждаются окончательно лишь в середине XIX века с общим разрушением графически и фонетически строгой рифмы (см. ниже стр. 160 сл.) (60). Напротив, в предложном падеже в тех же словах произносится слабое *и* или редуцированный гласный переднего образования (графически в старом написании — ѣ); ср. в полѣ [пол'и] или [пол'ь], в знаньѣ, в весельѣ (графический дублет — в знаньи, в весельи) [—ан'йи] или [—ан'йь]. Таким образом, сочетания им. (вин.) падежа указанных слов с предложным, несмотря на сходство написания (е = ѣ), в акустическом отношении должно считаться неточным. Между тем такие сочетания встречаются у всех русских поэтов как XVIII, так и XIX века, на основании графической аналогии. Ср. у Ломон. — море : в спорѣ, у Сумар. — волѣ : на поле, вскоре : море, у Жуковского — в пареньѣ : теченье, в положеньѣ : движенье и мн. др., у Пушкина — в упоеньѣ : подозренье (II, 191), в умиленьѣ : прощенье (III, 144), веселье : на новосельѣ (III, 178) и мн. др. При этом интересно отметить, что написанье—ьи (предл. пад.) в рифме с — ье появляется только в XIX веке, у поэтов, уже не придерживающихся принципа графической точности, ср. Лермонтов — смятенье : в сравненьи (II, 371), мученье : в сраженьи (II, 200) и др. (61). Таким образом, благодаря сходству написания, в рифме соединялись издавна формы не созвучные (веселье : на новосельѣ, поле : на волѣ), и, напро-

тов, благодаря различию орфографии, не допускались соединения, акустически вполне точные (веселье : келья, поле : воля). На традицию рифмы нисколько не повлияло изменение произношения в новейшей эпохе литературного языка (мы произносим теперь, под влиянием орфографии — [пол'ъ, знан'йъ]); благодаря установившейся с середины XIX века свободе в сочетании заударных гласных, поэты конца XIX века и начала XX продолжают рифмовать окончания — *ье* : — *ья* (знанье : сиянья, келья : веселье). Таким образом сочетания эти были запретными, благодаря орфографическому принципу рифмовки, в XVIII веке, именно в ту эпоху, когда они звучали одинаково, и стали общепризнанными в наше время, когда они звучат различно. Пример этот достаточно ясно показывает, насколько ошибочны бывают заключения о неизвестном нам произношении данной эпохи, основанные исключительно на материале рифм, в значительной степени обусловленных традицией ([62]).

3. Прилагательные с твердой основой типа — красный, чистый, светлый и т. п. имеют в русском литературном языке окончание — ой [—ъй]. Написание — ый заимствовано из церковно-славянского. Оттуда же ведет начало написание — ий после заднеязычных согласных (г, к, х), напр. строгий, дикий, тихий (в русском произношении — [— гъй, — къй, — хъй]). В обоих случаях во второй половине XVIII и в начале XIX века встречается также русское написание — ой, напр. красной, ти-

хой, великой и т. п. (им. пад. м. р.). Существование двоякого написания позволило поэтам XVIII и начала XIX века ввести в употребление два ряда сочетаний, которые ими подсказываются, напр., красный : прекрасны, строгий : убоги, дикий : велики, и, с другой стороны, красной (им. м. р.): прекрасной (косв. пад. ж. р.), дикой (им. м.): великой (ж. р.), строгой : убого, чистой : тенисто и т. п. Различное происхождение окончаний было известно и теоретикам. Так, Ломоносов указывает: „По славенски единственные прилагательные мужские именительные падежи кончаются на *ый* и *ій*, богатый, старший, синий; а по великороссийски кончаются на *ой* и *ей*, богатой, старшей, синей“ (Соч., изд. Ак. Н., т. IV, стр. 1). Кантемир допускает чередование этих окончаний в рифме, как стихотворную „вольность“: „Не с меньшею смелостью должно употреблять все окончании Словенские в прилагательных вместо Русских; так изрядно стоит сладкий вм. сладкой, изрядный вм. изрядной“ („Письмо...“, гл. V, § 70). Тем не менее нет никаких оснований предполагать, что церковнославянская форма ощущалась, как признак высокого стиля или „стилистический архаизм“ (как думает С. И. Бернштейн, стр. 336): один и тот же поэт пользуется обоими рядами рифм, иногда в том же стихотворении, меняя написание (по крайней мере—еще в первой трети XIX века) в соответствии с рифмовыми созвучиями. Многочисленные примеры собраны у Ко-

шутича (стр. 270—71); ср. у Пушкина—француз убогой : моралью строгой, сон глубокой : белянки черноокой, гений величавой : венчался славой, в картине верной : воспитанник примерной; с другой стороны — до могилы : унылый, нивы : игривый, несносный : сосны, великий : клики, пылкий : ссылки, отлогий : дороги и т. д. Изменение написания под влиянием рифмы доказывают следующие примеры (Кошутич, стр. 270) — судьбы жестокой : живу печальн*ый*, одинок*ой* ; легк*ий*, торопливой (поцелуй) : ее дремоты терпеливой; в России целой : грустн*ый*, охладел*ой* ; рыцарь бедн*ой* : сумрачн*ый* и бледн*ой*. В стих. К *** (А. П. Керн) Пушкин пишет в начале: В томленьях грусти безнадежн*ой* : Звучал мне долго голос н е ж н *о* й, а в конце — Шли годы. Бурь порыв мятежн*ый* : И я забыл твой голос нежн*ый*... Таким образом, нормальное написание—*ый, ий*, изменяется поэтами в зависимости от потребностей рифмы, и какие либо различия между графическими дублетами в стилистическом отношении (напр., церковно-славянское написание, как принадлежность „высокого стиля") на основании этих примеров обнаружить невозможно.

Соответствует ли написанию — ый, — ий традиционное церковно-славянское произношение, отступающее от разговорного московского, или мы имеем дело с чисто орфографической рифмой (как полагает, напр. Кошутич), обнаружить довольно трудно ([63]). Весьма вероятно, что у поэтов XVIII в. влияние книжной церковной стихии сказывается

не только в написании, но в произношении. С другой стороны, несомненно, что со временем рифмы обоих типов были закреплены традицией, как всегда ориентирующейся на орфографию; по крайней мере, встречаются тройные рифмы, в которых окончание *ый* одновременно сочетается с *ой* и *ы*, напр. у Пушкина — И я сказал певице мил*ой* : Волшебный голос твой уныл*ой* (ый) : Волшебней нежных песен Лил*ы*. В течение всего XIX века сохраняются, как и в XVIII веке, оба ряда рифм, с той разницей, что написание — ой в им. пад. перестало употребляться (ср. Кошутич, 276 сл. и 385 сл.). Напр. у Ал. Толстого — дорогой : убогий, одинокий : в пустыне широкой, рай любимый : тоске неизлечимой, мир прекрасный : грусти страстной; с другой стороны — оковы : терновый, лживый : отливы, близорукий : звуки; у Фета — минутой : лютый, величавый : славой, сторонкой : голос звонкий; с другой стороны — с дороги : строгий, думы: угрюмый и пр. В новейшую эпоху развития литературного языка, вероятно, под влиянием правописания, распространяется книжное произношение красный [— ый], дикий [— кый или — кий]. На рифму это изменение произношения никакого влияния не оказывает: поэты по прежнему рифмуют красный : прекрасны или прекрасной, дикий : велики или великой, напр. Брюсов — лукавый : отравой, страстный : прекрасной, строгий : дорогой, с тревогой : отлогий; с другой стороны — первоначальный : печальны, фиалки : жалкий, дикий :

крики и пр. Блок — двуликой : дикий, жалкий : русалкой, ночью дикой : бледноликой и крики : дикий, редкий : ветки и пр.

В чтении самих поэтов, по наблюдениям С. И. Бернштейна (ib. 336), эти сочетания, повидимому являются узуально неточными; напр. Гумилев „даже в тех случаях, где он, в силу литературной традиции, рифмовал это окончание с несмягченными заднеязычным согласным, произнося стихи, часто выговаривал основу прилагательного со смягчением".

О некоторых других примерах влияния орфографии на рифму (сочетания заударных гласных, твердых и мягких конечных согласных, окончание — тся и др.) подробнее будет сказано ниже.

II. Рифмы приблизительные.

Вопрос о влиянии графических представлений на рифму может считаться спорным. Тем не менее понятие акустически - точной рифмы требует и других существенных ограничений. Во все времена и у всех народов основная группа фонетически точных созвучий бывает окружена более или менее обширной группой созвучий приблизительных или узуально-точных, отклоняющихся в тех или иных подробностях от точности безусловной. В таких приблизительных рифмах мы имеем дело с небольшими отклонениями, или вовсе не доходящими до сознания го-

ворящего, или даже заметными, но узаконенными поэтической традицией, как вольности в рифме. Определение круга таких вольностей для каждого поэта, для каждой поэтической группы или эпохи, представляется существенной задачей науки о стихе. Мы различаем три группы возможных несоответствий: 1. Незначительные отклонения в оттенках ударного гласного; 2. Несовпадения в неударном вокализме; 3. Отклонения в области консонантизма.

1. Ударные гласные.

В области ударного вокализма были отмечены (ср. Н. Дурново, стр. 93, С. Бернштейн, стр. 347) акустически неточные сочетания различных оттенков фонемы *е* (*е* открытое между твердыми согласными, *е* закрытое — между мягкими, *е* среднее — между твердым и мягким, мягким и твердым, а также на конце слова) (64). Рифмы типа — блаженство : равенство, поэта : света (откр. : средн.) или — велели : похорошели, степи : цепи (закр. : средн.) встречаются у всех поэтов: смешение вполне понятное, т. к. в нашем языковом сознании эти оттенки не обособились в самостоятельные фонемы. На помощь такому обособлению могла бы явиться орфография; однако, особый знак (э) употребляется для обозначения твердости предшествующего согласного и, следовательно, служит для двух оттенков *е*, широкого и среднего (ср. этот

и эти, эра и эре); вместе с тем употребление его ограничивается иностранными словами и местоимением „этот“, не распространяясь, напр., на фонетически равноценные сочетания „цены“, „цепи“ и т. п. Литературная традиция издавна допускает сочетания всех оттенков ударного *е* даже при графическом несходстве (ср. особенно часто встречающиеся рифмы для слова поэт); а школьная грамматика и метрика поставили эту „вольность“ в один ряд с другими сочетаниями „мягких“ и „твердых“ гласных (а : я, у : ю, о : е).

Далее, все русские поэты объединяют в рифме фонемы *и* и *ы* под ударением. Несмотря на существенное различие артикуляции, впечатление близости и как бы сопринадлежности этих фонем создается, благодаря одинаковой грамматической функции (ср. после твердых согласных коса : косы, стол : столы, после мягких дыня : дыни, конь : кони; при этом *ы* заменяет этимологическое *и* после твердых согласных: с Иваном = [сыванъм] (Щерба. 50). Как известно, школьные грамматики поставили сочетание *ы* : *и* в один ряд с другими случаями чередования т. н. „твердых“ и „мягких“ гласных (а : я, о : ё и т. п.). Традиция рифмы ударных ы : и восходит к юго-западным силлабическим виршам, где она установилась под польским влиянием. Так, у Андрея Рымши (1591) находим — слынет : минет, милой : отылой, скумине : ныне (Ак. В. Н. Перетц, „Исследования и материалы“, I, 1, 74—75). Для

поэтов-украинцев сходство *и* и *ы* превращается в звуковое тождество : оба звука отражаются в малорусском языке, как т. н. „*и* среднее“, при чем предшествующий согласный — твердый. Благодаря последнему обстоятельству, слагатели западно-русских виршей рифмуют *и* : *ы* не только под ударением, но также в заударном слоге, что́ в произношении великорусском составило бы резкую неточность. Напр., плоти : высоты (Перетц „Исследования и материалы...“, I, 1, 134), давни : славный (139),лютый : содвигнути (I, 2, 189, 191); у Симеона Полоцкого — защиты : избити, двери : меры, созерцати : богатый и пр. Рифмы типа купити : биты на великорусской почве справедливо рассматриваются, как украинизмы (см. Перетц, I, 266), как и другое сочетание, характерное для малорусского произношения и упорно возвращающееся в западно русских виршах — ѣ : и (ср. Пер. I, 2, 189 — бѣдный : звѣровидный, сило : дѣло, Сим. Пол. — языки : вѣки и пр.). Ак. В. Н. Перетц отмечает переживание этого последнего сочетания у Кантемира, писавшего под влиянием Феофана Прокоповича (I, 240, прим. 2 — зѣло : было, дѣлы : унылый, лиху : утѣху и др.). У того же Кантемира встречается и : ы в неударном слоге, напр., кудри : пудры (Сат. I, 109), силы : прельстили (II, 213), прилежны : лежни (V, 681), что было бы правильно также объяснять влиянием юго-западных виршей. В более позднюю эпоху неоднократно встречается сочетание — жизни:отчизны

(укоризны, тризны). В этом сочетании я вижу традиционную рифмовую пару, восходящую, как рудимент, к западно-русскому стихотворному искусству (примеры ср. Пер. I, 1, 264 — жизн*ы* : укоризны; у Феофана — укоризны : жизни, I, 2, 193). Слово „ж и з н и" не имеет в русском языке другой пары, по крайней мере, еще в первой четверти XIX века, когда сочетания буквы *и* : *е* (напр., жизни : отчизне) считались недопустимыми; поэтому, вероятно, архаическое сочетание сохранилось, как общепринятая „вольность", освященная традицией ([65]).

2. Согласные.

1. Из неточностей в области консонантизма наибольшее распространение имеют рифмы с усеченным *й* (j) в заударном слоге. В настоящее время прием этот настолько прочно утвердился в русской поэзии, что он является для нас в такой же мере привычным, как сочетание *ы* : *и*. Рифмы с усеченным *й* встречаются во всех морфологических категориях как в именных, так и в глагольных формах, при всех возможных заударных гласных, которые вообще могут объединяться в рифме данным поэтом. Исторически, однако, распространение усеченных рифм представляет медленный процесс, в значительной мере объясняемый явлением графической аналогии.

По мнению проф. Л. В. Щербы („Русские гласные..." стр. 153), длительность безударного диф-

тонга — *ый* в конце слова лишь немногим превышает длительность конечкого неударенного — *ы*; разница между дифтонгом — *ий* и безударным конечным — *и* еще менее значительна, т. что „в обыкновенном произношении с и н и й и с и н и не отличаются“ (иначе С. И. Бернштейн, стр. 353). Этим акустическим сходством проф. Л. В. Щерба объясняет рифмы из „Демона“ — олени : растений, тучи : могучий. Однако, и в этом вопросе, как и в других вопросах, связанных с рифмой, чисто акустическое объяснение оказывается недостаточным. С одной стороны, у поэтов XIX века отсечение й встречается не только после *ы* и *и*; ср. напр.—могилу : помилуй (Жуковский) и др. С другой стороны, форма олени : растений, в акустическом отношении вполне тождественная с сочетанием с и н и й : п у с т ы н и, в историческом процессе появлятся в сравнительно позднюю эпоху.

У Пушкина и его современников мы встречаем графические сочетания — ый : — ы,—ой : — о, — ий : — и, которые в различных морфологических категориях имеют различный фонетический смысл; до настоящего времени эти сочетания остаются наиболее употребительными. Возможны следующие типы таких рифм : 1) — *ый* : — *ы*, красный : прекрасны, милый : могилы (в старом произношении [— ъй : ы], т. е. не вполне точная рифма, основанная на графическом сродстве, см. стр. 125 сл.; в новом типе произношения [— ый : — ы], т. е. точная рифма). 2) — *ой* : — *о*, красной : прекрасно, великой :

дико (имен. пад. м. род. ед. ч. при русской огласовке, в правописании XVIII и начала XIX в.; а также косв. падежи ед. ч. женск. р.; фонетич. точная рифма [— ъй : ъ]); нивой : счастливо (твор. ед. ж. р. существ.) 3) — *ий* : *и*, синий : пустыни [— ий : — и]; великий : дики (в старом произношении [— ъй : и], т. е. орфографическая рифма; в современном произношении [— ый] или [— ий]); мечтаний : Тани, объятий : рати, олени : растений (род. пад. множ. числа существит. [— ий : — и]); гений : тени (имен. пад. ед. ч. м. р. некоторых иностранных слов).

Усечение — й в существительных, в особенности тип — Тани : мечтаний, — наиболее близкий в акустическом отношении, появляется в русской поэзии позже других. Движение исходит от прилагательных в им. пад. мужеского рода (— ый : — ы, — ий : — и), причем раньше всего распространяется тип — красный : прекрасны, в акустическом отношении (для русского произношения) не вполне точный. Так, у Кантемира отмечается среди „вольностей рифмы" исключительно этот тип: „можно отменять в прилагательных й, так что рифму нарочито составляют — пряны : пьяный, волны : полный" (гл. III, § 15, 7 „Письмо к приятелю..."). Действительно, у самого Кантемира в первых пяти сатирах на 9 случаев — ый : — ы встречается только один — ой : — о (унылой : оплыло, V, 49; им. падеж м. р.); у Ломоносова в „Одах похвальных" на 15 случаев — ый : — ы всего 4 слу-

чая — кий : — ки (тип — потоки : широкий) и 1 случай — ий : — и (парящий : лежащи, Ода XIV, стф. 14); у Державина, в стихотворениях екатерининской эпохи, на 65 случаев — ый : — ы всего 7 случаев типа великий : клики, 1 случай висящий : ярящи и 1 раз род. множ. существ. (длани : желаний, 230); у Карамзина, на 21 случай основного типа 3 раза тип великий : клики и 1 случай существительного в им. падеже (доли : Капитолий, стр. 154). Впервые у Батюшкова, на 36 случаев основного типа, встречается, кроме 3 случаев — ий : — и в прилагательных разного рода (боги : убогий, сени : весенний), — уже 10 случаев типа — конечно : сердечной (им. м. р.), 5 случаев того же типа в косвенных падежах женск. р. и 6 существ. на — ий (гений : сени — 2, Капитолий : доли — 3, явлений : тени — 1). Значительно свободнее по своей технике Жуковский, у которого встречаются такие новые типы, как — дубравой : величаво (50), силой : уныло (88), могилой : уныло (93), и даже — помилуй : могилу, постылу : помилуй и т. п. (Дв. сп. дев., 3 р.). Тем не менее, еще у молодого Пушкина (напр., „Руслан и Людмила") на 23 случая основного типа — всего 6 раз — ой : — о (из них 4 — им. м. р. прил.). В середине двадцатых годов Пушкин подчеркивает у Батюшкова неудовлетворившую его рифму — невозвратно : сон приятной (Л. Майков, стр. 302) (66). И, действительно, с годами техника Пушкина становится, пожалуй, еще более строгой; так, в лирических поэмах (от „Кавк. Плен." до „Медн. Всадн.") им. падеж прилаг.

мужского рода встречается 19 раз (ый : ы — 12, ий, ий : и — 6, ой : о — всего один раз, ср. „Медн. Всадн.“, III, 256), косв. пад. ж. рода — не встречаются, существительныя (род. множ.) — 2 примера (колени : помышлений, Б. Ф., колени : молений Плт.); в стихотворениях (с 1821 г.) — им. пад. прил. — 24 раза (ый : ы — 18, ий : и — 7, ой : о — 3), косв. пад. прил. ж. р. — всего 1 раз (пред испанкой благородной : свободно), существ. на-ий — 5 раз (им. ед. — гений : тени, II, 2; род. множ. — тени : предубеждений, II, 2; вдохновений : сени, II, 62; оргий : восторги, II, 62; бури : фурий II, 125). Вообще, усеченными рифмами Пушкин не злоупотребляет.

Таким образом первоначально употребление усеченной рифмы ограничивается определенной морфологической категорией — им. прил. м. рода, причем тип — *ый* : — *ы* (более распространенный в языке) представлен очень большим числом примеров, тип — *ий* : — *и* — значительно меньшим. В дальнейшем прием усечения распространяется на им. прилаг. м. р. с русской огласовкой (*ой* : — о), представляющий фонетический и графический вариант основного типа. Несколько позже появляются им. падежи существительных на — ий : — и (тип гений : сени); косвенные падежи прилагательных женского рода (— ой : — о) очень ясно отстают от акустически созвучной формы мужского рода им. пад. Позже всего присоединяются существительные — в род. пад. множ. на — ий : — и (тип —

мечтаний : Тани) и твор. ед. ж. р. на — ой : — о (тип славой : величаво). Поэты XIX века постепенно распространили прием усечения на все возможные графические и фонетические сочетания, и, в связи с этим, на различные другие морфологические категории. Ср. — *е* : — *ей* — Языков — краше : чашей (116) : нашей (256, 265, 298, 326), доныне : пустыней (251); Лермонтов — выше : крышей (I, 287), столице : девицей (II, 147), поныне : святыней (II, 374); Тютчев — разливе : молчаливей (17) вашей : чаше (197), святыней : доныне (205); А. Толстой — боязливей : ниве (II, 158) — *уй* : — *у*; уже Жуковский (см. выше), Грибоедов — поеду : проповедуй, началу : пожалуй, А. Толстой — сетуй : лету (I, 288), Брюсов — небу : требуй (П. П. II, 90), искусству : сочувствуй (I, 152). Интересно отметить, что распространение усеченных рифм ориентируется прежде всего на написание; так, по сравнению с рифмами типа доныне : пустыней или разливе : молчаливей [— н'ьй : — н'ь] рифмы типа — краше : нашей, столице : девицей [— шь : — шъй] представляют некоторое различие в характере заударной гласной [ь : ъ], которое, однако, благодаря сходству написания, в расчет не принимается. О сочетаниях перед й различных гласных (напр., трогай : много, дикой : крика, бурей : лазури и т. п.) будет сказано дальше в связи с вопросом о правилах соединения заударных гласных (см. стр. 174).

Рифмы с усеченным й (тип — ый : — ы) унаследованы русскими поэтами из юго-западных виршей, где встречаются уже у первых стихотворцев конца XVI в. Ср. вирши на герб кн. Острожских (1581) — причины : иныи (Перетц, I, 1, 66). Неоднократно пользуется усечением й Симеон Полоцкий („Псалтирь") — исполненны : потребленный, измеренны : вмененный, прославленны : реченный и мн. др.; кроме основного типа встречается несколько случаев прилагательных на — ий (напр. глубокий : соки, великий : клики). Указание на юго-западные источники этого приема объясняет его происхождение. С одной стороны, весьма вероятно, что эти рифмы возникли под польским влиянием (по типу — młodi: wody, stary : czary; в польском м. р. прилаг. им. пад. оканчивается на — ы (— у), как и множ. число м. р.). С другой стороны, я хотел бы указать на существенный графический факт, облегчивший поэтам-книжникам усечение конечного й. Как известно, окончание — ый в старинных рукописях и старопечатных книгах нередко сокращается надстрочным знаком („паерок"), как ы́, причем во многих случаях надстрочный знак опускается вовсе. Так, у Симеона Полоцкого, во всех отмеченных мною случаях, где им. ед. м. р. (— ый) рифмует с множественным числом (— ы); напр., милости прославленны : обет реченны ([67]). Я полагаю, что написание ы́ (а также — ы) вм. ый сыграло существенную роль в образовании традиции усеченных рифм. Не находится ли сам Тредьяковский

под влиянием этой традиции, когда он пишет в трактате 1735 г. („О вольности в сложении стиха употребляемой“, IV): „Прилагательные единственные мужеского рода, кончающиеся на *и* краткое, тако: й, могут по нужде оставлять краткое *и*. Так вместо д о в о л ь н ы й может положиться в конце стиха: д о в о л ь н ы. Однако, надлежит смотреть, чтоб некоторое речение напереди изложенное определяло разум так, чтоб ясно было, что прилагательное единственного есть числа. К тому ж стараться надобно весьма, чтоб, как возможно, не часто сию вольность употреблять: понеже она гораздо великовата“. Практика самого Тредьяковского совпадает с его теорией; рифмы с усечением встречаются у него крайне редко и всегда сопровождаются усечением чисто графическим ([68]). Таким образом можно считать доказанным, что все явление усечения, взятое в целом, хотя и имеет определенные акустические основания (сходство звучания дифтонга — *ый* и гласного — *ы*), однако в своем происхождении ориентировалось на факты морфологические и связанные с ними графические навыки, а также дальнейшее распространение усечения происходило, в значительной степени, по принципу графической аналогии.

Не все поэты XVIII и XIX вв. одинаково свободно пользуются усеченными рифмами. В XVIII в. выделяется Сумароков, в XIX — Баратынский, среди современных поэтов — Федор Сологуб, не употребляющие подобных сочетаний. Сравнительно

небольшое число примеров встречается у Фета, Каролины Павловой и Бальмонта ([69]). Из поэтов Пушкинской эпохи выделяется Языков широким употреблением усечения в существительных, для того времени — необычный факт — ср. завываний : длани (7), сени : заблуждений (12) условий : крови (69) — 21 сл.; коляской : тряско (16), что-то : зевотой (17) и т. п. — 13 сл. Во второй половине XIX в. А. Толстой и в начале XX в. Вал. Брюсов употребляют усеченные рифмы настолько часто и в таких необычных сочетаниях, что нельзя не усмотреть в употреблении этого типа как бы доминирующий прием их рифмового искусства ([70]). У Брюсова заметно преобладает род. множ. существ. Ср. азалий : печали, связи : фантазий, ламий : волосами, запястий : власти, великолепий : степи, полнолуний : накануне, объятий : циферблате и мн. др. Возможность таких резких отличий у поэтов-современников (Баратынского и Языкова, Фета и А. Толстого, Бальмонта и Брюсова) показывает, что несмотря на канонизацию усеченных рифм в литературной традиции, границы дозволенного могут резко колебаться у отдельных поэтов, в зависимости от индивидуальных особенностей поэтической техники. Наблюдение это справедливо по отношению ко всем типам приблизительной рифмы, распространение которых всецело зависит от столкновения традиции с индивидуальными навыками и вкусами.

Что акустическая близость двух окончаний сама по себе недостаточна для канонизации опре-

деленного типа приблизительных рифм, если этому противодействует различие написания и семасиологизация графических и фонетических отличий, показывает судьба сочетаний с пропущенным j (й). Рифмы типа — кстати : братьи (Лерм. II, 160), тальи : наливали (II, 248), шумели : ущельи (363), испытаний : сознаньи (Т. 248), в смятеньи : тени : удивленьи (А. Т. II, 138) в акустическом отношении являются не менее близкими, чем сочетания с усеченным й (j стоит в заударном слоге, после смягченного согласного, перед гласным переднего ряда). Однако, распространения эти сочетания не получили и попадаются несколько чаще лишь в последний период развития русской лирики, в связи с окончательным разрушением строгой рифмы; напр., у Брюсова — кистья : листи (I, 175), тени : вдохновенье (I, 238), платье : кровати (122), пенье : молений (II, 156); у Блока — счастье : страсти (I, 92, ср. III, 251, 253), сиянье : желаний (99), закате : платье (131), гавани : плаванье (III, 20) и т. п.

2. К числу узуальных неточностей в консонантизме относятся рифмы этимологического г : х в конце слова. Ср. Пушк.: друг : дух, мох : рог, достиг : за них. По своему происхождению эта рифма, вероятно, объясняется влиянием церковного языка, пришедшего на Москву в произношении киевском, на московскую книжную речь (ср. Шахматов „Очерк современного русского литературного языка“, стр. 60 — 61); вместе с тем она поддерживается южно-великорусским фрикативным

произношением г (внутри слова — γ, в конце слова — х)(71). Уже Кантемир отмечает эту рифму, как каноническую „вольность“ („можно почитать подобными согласные *д* со *т*, *б*:*п*, *ж*:*ш*, *г*:*х*, когда за ними следует согласное...“ пример — дроглый : несохлый. „Письмо“... гл. III, § 15). Поэты XVIII и XIX века пользуются этой рифмой независимо от своего происхождения наряду с обычным (для моск. и петерб. литер. языка) сочетанием звонкого взрывного с глухим (г:к). Напр. у Пушкина — друг : звук, крик : миг и т. п. (ср. Кошутич, стр. 422 сл.). Нередко встречаются случаи употребления обоих форм в одном и том же стихотворении (см. Кошутич, стр. 427), напр., у Полонского:

...Кто ты — недруг или друг?
Чуть затихнет ветерок,
Преклони ко мне свой слух,
Чтоб хоть ты подслушать мог...

В таких рифмах можно усматривать фонетические дублеты, сохранившиеся в поэтическом языке (друг — как д р у х в одних случаях и как д р у к в других). Вероятнее, однако, что мы имеем в этих сочетаниях „приблизительную рифму“ (— к : — х), основанную на орфографически ориентированной традиции. Анализ произношения поэтов и декламаторов, вероятно, подтвердил бы мои наблюдения, что и в рифме со словами на *х* в наше время обычно произносится *к* (друк : слух). Интересно

в этом отношении свидетельство школьных учебников, дающих запись современного произношения непредубежденными в фонетических вопросах свидетелями. Так, Шульговский (стр. 360—61) считает „допустимыми рифмы с *г* и *х*, *г* и *к*“. Примеры: вздо*х*:бо*г*, мра*к*:вра*г*. При этом он делает характерную оговорку: „Например, *х* и *г* звучат одинаково в словах в з д о х и б о г, ибо никто не выговаривает слово бог как бо*г*, а всегда с придыханием: бо*х*. Наоборот слово м и г имеет резко выраженный звук *г*, сходный с *к*, поэтому с *х* рифмоваться не может, тогда как с *к* звучит хорошо“ (О слове б о г см. ниже) (72).

Что сочетания типа м и г: для н и х ориентированы на графику (буквы *г* : *х* в конце слова), а не на произношение, показывают тройные рифмы, в которых *г* соединяется одновременно с *к* и *х*. Ср. у Батюшкова — их : ученик : миг (174), Лермонтов — вмиг : крик : стих (II, 115) Эти примеры объясняют также довольно раннее появление рифмы к : х в конце слова, отмеченное Кошутичем (429—31). Так у Лермонтова — дух : рук (I, 57), клеветник : моих (III, 308), у Ап. Григорьева — о них : проник (99), у Фета — тростник : них (365), листках — никак (364); у молодого Пушкина — табак : прах (м. П, 10), мрак : крылах (10), мак : крылах (21); в известной эпиграмме на Булгарина — поляк : лях; неоднократно у Державина — зрак : прах, так : прах, лик : в них, слух : лук, крик : затих, дух : звук и мн. др. Ср. также у молодого Пушкина — руки :

грехи (12), вздохом: роком (13), у Лермонтова — слухам: мукам (II, 144). Можно было бы объяснить эти рифмы фонетической аналогией с типом — миг: у них [— ик: — их], но существование указанных выше тройных рифм заставляет меня присоединиться к объяснению Б. В. Томашевского, по мнению которого из привычных сочетаний миг: крик и миг: у них возникла новая пара — крик: у них, так как все три окончания сознавались, как эквивалентные (как бы по формуле — две величины, равные одной и той же третьей, равны между собой).

Возможность явлений аналогии, ориентированных на графику, подтверждается рифмами на слово Бог. Слово это сохранило церковное произношение с конечным х [бох], тем не менее по графической аналогии — г: — к (рог: венок) встречаются рифмы типа венок: бог (молодой Пушкин, 67), поперек: бог (Лермонтов III, 230), поток: бог (А. Т.) ветерок: бог (Пл.). (См. Кошутич, 427 сл.).

Сходное явление наблюдается в немецкой поэзии. И здесь в одних говорах и, в связи с этим, в разговорном языке образованного общества (höhere Umgangssprache) распространено фрикативное произношение конечного *g* [— х], в других — господствует соответствующий глухой смычной [— к]. Последнее произношение предписывается для большинства случаев нормализованным литературным языком (Bühnendeutsch). Однако, поэты широко пользуются рифмами этимологического *g*: *ch*, а также

$g:k$, независимо от своего происхождения из той или другой части Германии и от свойственного им произношения. Напр. tag : sprach и Tag : erschrak и т. п. ([73])

3. У большинства поэтов XVIII и XIX в. встречаются сочетания долгого согласного с кратким: по крайней мере, чередование н : нн [н : н·] утвердилось уже с давних пор. Ср. у Ломоносова — стены : рожденный (V, I), напоенны : зелены (VII, 13), рану : попранну (VII, 14) и др., у поэтов XIX в.: Пушкин — бездыханна : Диана, Лермонтов — сонной : иконой, А. Толстой — длинный : гостиной, Брюсов — руины : старинный. Кроме акустической близости этих сочетаний, существенным является сходство написания, а также колебания в графике и произношении некоторых форм (отглагольных прилагательных, иностранных слов) ([74]). Аналогичное в акустическом отношении различие представляют рифмы типа — птица : снится [— ицъ : иц·ъ]. Однако, различие написания и морфологические ассоциации (веселит — весели*тся*, поет — поет*ся*, а также — весели*тся* — веселил*ся* — весели*ться*), ведущие к семасиологизации графических представлений, как носителей значения (— *ся*), приводят к тому, что сочетания эти не воспринимаются, как эквивалентные в рифме, даже в условиях полного звукового тождества (ср. поется : колодца [— оц·ъ : — оц·ъ]). Поэтому такие рифмы появляются впервые в середине XIX века (у Некрасова, А. Толстого и т. п.), т. е. в эпоху разрушения консервативной рифмо-

вой техники, и утверждаются окончательно лишь в наше время ([75]).

4. Сочетания твердого и мягкого согласного в конце слова основаны на колебаниях произношения в некоторых грамматических категориях. Сюда относятся графические и фонетические дублеты — с : сь, н : нь, в : вь [— ф : ф'], т : ть. В форме возвратного залога на — сь в литературном произношении встречаются обе формы. Ср. у Пушкина — раз : поднялась, трус : отрешусь, нос : перевелось. Однако — обвилась : князь, налилось : насквозь; у А. Толстого — отказ : разошлась, союз : расстаюсь, однако — стряслась : грязь, Русь : боюсь и пр. Первая форма [с] в литературном произношении, по крайней мере старом, более обычна, вторая [с'] имеет за себя написание. Впервые рифмы типа — лилась : вас, т. е. с графической неточностью, подмечены мной у Жуковского (1806, стр. 35).

Сходным образом, благодаря различию написания, тождественные в акустическом отношении созвучия типа поднялся : голоса [— са : — са] или пронеслося : вопроса [— съ : — съ] не имеют распространения до середины 30-ых годов. У Пушкина они не встречаются, у Языкова — 1 случай (гласа — раздалася, 127), у Лермонтова, — (раздался : голоса, 317, II), у Тютчева — 1 (пронеслося : вопроса), и только в новейшее время число примеров несколько умножается ([76]).

Точно также колеблется произношение имен сущ. женского рода на — ня в род. множ. — песен (п'ес'ьн'

и п'ес'ьн). Хотя мягкое произношение, повидимому, более распространено в литературном языке, но твердое поддерживается написанием и необходимостью рифмы; ср. у Пушкина — башен: страшен, у Лермонтова — песен — тесен, у Некрасова — доволен: колоколен (рифма песен: плесень появляется в новейшее время). Не исключается, однако, возможность, что в произношении эти рифмы не для всех поэтов — точные (77). Рядом с господствующим типом — любовь: вновь(— оф') очень рано появляется рифма любовь: отцов (оф), основанная на диалектическом произношении, широко распространенном и в литературной речи. Примеры встречаются у Державина (даров: любовь, 295, оков, 556, 681), у Батюшкова (отцов: любовь — 73, 242), у Жуковского (богов, 21, слов 17, врагов, 109), неоднократно — у молодого Пушкина (9, 12, 12, 54) и у всех последующих поэтов. И здесь, рядом с использованием фонетических дублетов, существенную роль играет традиция, что видно из безусловного преобладания в таких сочетаниях слова любовь над остальными созвучными словами (кровь, вновь и др.) (78).

Наконец, сочетания —т: — ть (в третьем лице наст. вр.) образуют точную рифму лишь в диалектическом, напр. южно-великорусском произношении. Так неоднократно у Кольцова (79):

...Там, где терем тот стоит, [— ит']
Я люблю всегда ходить...
...Вещун-сердце говорит: [— ит'
Жить тебе, детинке, жить...

Однако, то же сочетание встречается у целого ряда поэтов XVIII и начала XIX века, у которых нет оснований предполагать такое произношение. Ср. Державин — путь : растут (296), скользят : лгать (296) и др. (5 сл.), у Жуковского — горит : чтить (5), оживить : обольстит (13) и др. (5 сл. до 1803 г). у молодого Пушкина — предстоят : отрывать (19), у Тютчева — грудь : бегут (273), у Лермонтова — следит : жить (I, 5), трещит : забыть (I, 14), бросить : покосит (I, 46), у Фета — бесит : десять (II, 257), у Полонского — Господь : заснет (I, 12) и др.

Все эти обстоятельства вызывают предположение, что, помимо произношения, в сочетаниях твердого и мягкого в конце слова известную роль играет графическая аналогия, создающая своего рода традицию „вольности в рифме", которой охотно пользуются поэты, употребляющие и в других случаях рифму приблизительную или неточную. Ср. сочетание *н* : *нь* — день : колен (ср. III, 222), осень : несносен (А. Т. 325), сосен (Ф. II, 515), (Л. I, 84); сень : клен (Д. 644), брань : тиран (Ж. 11.), укоризн : жизнь (Т. 235), георгин : богинь (Бр. I, 198); особенно часто *очень* (не имеет в языке других рифм): порочен, озабочен (Гр. I, 47), : пощечин (Некр.), : озабочен, точен (А. Т. II, 126), : озабочен (Пл. III, 398 и IV, 286) ([80]); *с* : *сь* — ус : Русь (А. Т. I, 199), чудес : здесь (Т. 383), глаз : князь (Дельв. Гофм. 90), час : князь, (мол. Пушк. 82), ось : Росс (Д. 348), доднесь : принес (139), небес : весь (530); *т* : *ть* — прелесть : шелест (Т. 116,

Бл. I, 271), забыт : тужить (Т. 273), провождать : виноват (мол. П. 21), обнять : взгляд (Дельв. 57), Клит : говорить (73), щит : разить (Д. 784) и др. Встречаются также у неточно рифмующих поэтов сочетания *р : рь* и *л : ль*. Ср. Держ. — Эсфирь : порфир (403), царь : хлебодар (736), псалтырь : мир (61), жар : тварь (699), стол : соль (732); мол. Пушк. — монастырь : мир (7), вдаль : пропал (21), А. Толст. — сил : ковыль (I, 143). Однако, эти сочетания не были узаконены в русской поэзии XIX века и потому, в смысле своей художественной действенности, совпадают с неточными рифмами.

5. Точно также не получили общего распространения сочетания звонкого и однородного глухого согласного внутри слова. Единичные случаи встречаются у немногих поэтов, напр.: Дельвиг (юнош. стихи) — любезный : неизвестный (158), железна : поднебесна (166); Пушк. — прелестных : бесполезных (I, 303). Более или менее часто этим приемом пользуется Тютчев: небесный : бездны (16), заброшен : неосторожен (30), железный : небесный (44), прекрасный : разнообразный (237) и др. (всего 12 сл.) Еще чаще — Некрасов: в женских рифмах — ходит : колотит (7), сладишь : : платишь (25), смуглой : куклой (29), тулупе : клубе (181), нашем : ляжем (172); в дактилических—ничтожную : роскошную (2), воротом : городом (46), скорпии : прискорбии (46), комиссию : провизию (38), многолетнюю : последнюю (106), похаживал : спрашивал (122). К этому типу в большинстве сводятся так наз. „неточные" рифмы

Некрасова (1845—1870, стр. 1—229, более 50 случаев). Здесь опять мы имеем дело с индивидуальной манерой, не получившей значения „узуальной" вольности.

3. Заударные гласные.

В истории русской рифмы XVIII и XIX века наиболее важным фактом является изменение отношения к рифмовке заударных гласных. Ослабленные в динамическом отношении и в отношении длительности, неударные гласные, в особенности — стоящие после ударения ([81]), являются в большей или меньшей степени редуцированными; при этом некоторая неопределенность артикуляции сопровождается ослаблением внимания к произношению, вследствие чего различные оттенки ослабленных гласных, устанавливаемые в процессе пристального научного наблюдения, не всегда одинаково отчетливо воспринимаются слушателем и доходят до сознания самого говорящего.

Законы качественной редукции заударных гласных различно формулируются разными учеными. Наиболее подвержены редукции гласные а/о, переходящие в заударной части слова в неопределенный гласный звук заднего образования [ъ], напр. тело (т'елъ): предела (—д'елъ), бегом (б'егъм): телегам (—л'егъм). Однако, после смягченных согласных и j (орфогр. я) а переходит в е, совпадая с ним в законах редукции, если этому, как обычно в окончаниях, не препятствует аналогия. Из других

гласных более прочным является *у*, сохраняющее во всяком положении существенные качественные отличия. Что касается гласных е/и, то, согласно наиболее распространенному мнению, судьба этих звуков не одинакова в закрытом и в конечном открытом слоге. В первом случае (так наз. „низший уровень“) они совпадают в редуцированном неопределенном гласном переднего образования (ь), во втором случае (на „среднем уровне“) *и* сохраняет более резкие качественные отличия; напр. синим [с'**и**н'ьм]: минем [м**и**н'ьм], Тане [т**а**н'ъ] — бани [б**а**н'и]: ср. также десять [д'**е**с'ьт'], знамя [зн**а**м'ъ]. Однако, некоторые ученые признают за *и* сохранение качественного своеобразия на обоих уровнях (ср. Кошутич — с**и**н'им); тогда как проф. Л. В. Щерба, напротив, утверждает, что „[е] и [i] чередуются с [ь] на обоих уровнях“, по крайней мере у младшего поколения („старшее поколение, повидимому, еще не смешало *е* и *i* на среднем уровне“), хотя признает возможность „психически отличать *е* от *i* в этом положении, так как мы слышали это различие от старших“ („Гласные“... 97—98). То же относится и к гласному *ы*, который, по мнению одних, совпадает с а/о [ъ] только в закрытом слоге (ср. богатым — [баг**а**тъм] и богаты — [баг**а**ты]), по мнению других сохраняет свои качественные отличия в обоих положениях (напр. Кошутич [баг**а**тым] и [баг**а**ты]), наконец, по наблюдениям проф. Л. В. Щербы „чередуется с [ъ] на обоих уровнях“ (96).

Эти разногласия заставляют нас отнестись с некоторой осторожностью к догматической формулировке „правил редукции“. Явление редукции заударных гласных представляется, при сопоставлении подобных наблюдений, не как статический факт, отложившийся в неподвижную форму законченных и незыблемых результатов, а как динамический процесс развития и перехода, совершающийся в наше время в нашем собственном языке и до сих пор не достигший состояния устойчивого равновесия. Предел, к которому направлен этот процесс, — превращение заударного гласного в качественно редуцированный, неопределенный гласный звук более переднего (ь) или более заднего [ъ] образования, и в конечном итоге — отпадение или выпадение ослабленного и редуцированного звука, т. е. превращение его в фонетический нуль (0) (ср. Л. В. Щерба, стр. 104). При этом сильнее всего тенденция к редукции — для гласных а/о [ъ] и е [ь], несколько слабее для *и* и *ы*, (гласных, более узких), еще слабее для *у*; в закрытом слоге она усиливается, в конечном открытом проявляется в меньшей степени. Она, повидимому, сильнее действует в петербургском говоре, чем в московском (ср. Щерба, 97) и, конечно, у молодого поколения сильнее, чем у старого. Она зависит от темпа речи и от ее стиля ([82]). В быстрой, небрежной, интимно-разговорной речи редукция заударных гласных, вероятно, в некоторых случаях доходит до фонетического нуля или по крайней мере до какого то

совершенно иррационального слогового эквивалента. В речи торжественной, литературной, в чтении стихов она менее значительна. Существенную роль в каждом отдельном случае играет семасиологизация окончаний, т. е. большее или меньшее осмысление их грамматической функции. При этом такие сочетания, как „сила“ и „мило“, „слово“ и „здорова“, „манило“ и „спешила“, „капать“ и „лапоть“ или „няне“ и „Вани“, „кинем“ и „синим“, „серым“ и „пещерам“ могут восприниматься нами, как не эквивалентные, даже в том случае, если акустическое впечатление от этих сочетаний является совершенно тождественным. Для осознания этого различия, связанного с отнесением конечной группы слогов к той или иной морфологической категории, т. е. семасиологизацией окончания, вполне достаточно того, что существует возможность прояснения, т. е. более отчетливого воспроизведения обычно краткого и неясного звучания ([83]). В этом смысле для теории рифмы особенно интересно следующее наблюдение проф. Л. В. Щербы (стр. 96): „В коренных морфемах, я думаю, не существует, ни неударенного *a* после палатализованных, ни неударенного *o*; однако в окончаниях дело обстоит иначе: с а л о, м а с л о, д ы н я будут для меня в произношении нараспев salo, maslo, dыn'a, но м н о г о, з н а м я — mnoga, znam'e и т. д.“ Для людей грамотных, как мне кажется, это прояснение обычно ориентируется в большей или меньшей степени на орфографию. Регулирующую роль орфографии в этом вопросе

доказывают, с одной стороны, малограмотные написания, как попытки „неправильного“ с точки зрения нормы литературного языка, точнее — необычного для нас прояснения произношения. С другой стороны, о смешении заударного *о* и *а* (ъ) в сознании неграмотных свидетельствует распространенное в акающих говорах явление перехода из среднего рода существительных и прилагательных в женский род (напр. „эта окошка“ и т. п.). Таким образом необходимо предположить, что в сознании грамотного человека семасиологизации может подвергаться не только акустическое представление, но также графический образ слова, или, точнее, особое комплексное образование, в котором, в потенциальном виде, присутствуют некоторые элементы написания, не осуществляющиеся в реальном произношении слова.

История русской рифмы XVIII и XIX века, рассматриваемая с точки зрения рифмовки заударных гласных, представляется процессом постепенной деканонизации точной рифмы и непрерывного расширения круга приблизительных созвучий. Если бы какой нибудь исследователь, не знакомый с русским произношением, захотел по рифмам восстановить произношение неударных гласных, исходя из неправильной, но общераспространенной мысли, что рифма есть всегда звуковое тождество, он пришел бы к неизбежному выводу, что втечение XIX века совершался непрерывный процесс все более и более всеобщей редукции заударных глас-

ных, который к началу XX века завершился полным слиянием всех гласных в неопределенном редуцированном звуке. На самом деле, однако, перед нами не изменение произношения, а изменение поэтического вкуса и стиля: поэты XVIII и первой трети XIX века требуют в области неударного вокализма не только акустической, но и графической точности; начиная с середины тридцатых годов, требование точности в написании отходит в прошлое, и с тем вместе начинается все более широкое пользование сочетаниями ослабленных гласных, приблизительными и в акустическим отношении. К сожалению, для суждения об этом вопросе материалы, собранные Кошутичем совершенно недостаточны, т. к. он почти нигде не сопровождает своих примеров указаниями на распространенность у различных поэтов того или иного сочетания. Более того, его примеры могут даже прямо ввести читателя в заблуждение, т. к. в его обобщающей, суммарной характеристике случаи исключительные (напр. хотя бы рифмы а:о [ъ] у Пушкина) оказываются поставленными в один ряд со случаями нормальными (те же рифмы у Некрасова или Фета).

Наиболее убедительный пример влияния орфографии на правила рифмы представляет судьба сочетания а:о [ъ]. Кантемир не упоминает об этом сочетании в числе канонических в его время „вольностей рифмы“. Действительно, в его собственных „Сатирах“ (I — V) я не нашел ни одного примера

этого сочетания; оно отсутствует также совершенно у Тредьяковского („Басни“, „Оды“), у Ломоносова („Оды похвальные“), Сумарокова (т. IX), Карамзина и Батюшкова. У Державина, несмотря на широкое употребление неточных рифм (с различием в области согласных) до 1797 г. (т. I) встречается всего 5 случаев (боярам : даром, бора : скоро, коронам : звонам, Петрово : лаврова, немножко : мошка), у Жуковского (до 1817 г.) — 2 случая (прекрасна : страстно, 20, стояла : начало, 95). Поэты Пушкинской эпохи еще в значительной степени примыкают к этой традиции. У Баратынского в обоих томах не встречается ни одного случая; у Языкова (т. I) — всего 2 примера (слово : Годунова, 137; выдал : идол, 337); у Дельвига — (изд. Суворина и дополнения М. Гофмана) — ни одного. У самого Пушкина, за исключением лицейских стихов, мною насчитано всего 21 пример (те самые, которые приводит Кошутич, не упомянув, однако, о том, что это — исчерпывающий список) (84): из них 4 случая в „Руслане“, 5 — в „Онегине“, 1 — в „Домике в Коломне“, 3 — в „Царе Салтане“, 3 — в шуточных стихотворениях. Характерно появление такой рифмовки в комических жанрах, вообще в поэзии, отклоняющейся от канона. В лирике высокого стиля всего 2 примера — „Памятник“ (послушна : равнодушно) и „Будрыс“ (не худо : оттуда — внутренние рифмы). В лирических поэмах — от „Кавк. Пл.“ до „Медного Всадника“ — 1 сл. (надо : ограда,

Плт. 422). Интересно, что эта особенность рифмовки была подмечена более поздними современиками; С. Шевырев неправильно приписывает ее „музыкальной школе“ Батюшкова и Жуковского, хотя это — общая особенность поэтов XVIII века: „Взгляните на рифму этой школы: какая строгая оточенность до последнего звука! Мы не даром приглашаем глядеть на нее: она в самом деле существует не для одного слуха, но и для глаза. Она не пользуется даже счастливым свойством нашего языка, который, по сходству звука, дозволяет рифмовать буквам *о* и *а* в словах женского окончания. Но музыкальная школа считала это за ошибку против верности звука“ („Москвитянин“, 1841, ч. 5, № 9, „Сочинения А. Пушкина“) ([85]).

На особом положении в этой группе находятся рифмы прилагательных мужского рода род. пад. ед. ч. на-ого (-**о**въ). Здесь на помощь поэтам явилось написание-ова, благодаря которому сочетания типа другова: слова, инова: готова и т. п. являются вполне обычными (ср. Кошутич, стр. 431 сл.). Этот факт служит также косвенным доказательством влияния орфографии на рифму в случаях а:о [ъ]. Отметим, что тип другого (или другова) в рифме с слово почти не встречается у тех же поэтов, опять благодаря различию написания.

Первыми поэтами более свободно применяющими рифму а:о являются Лермонтов и Тютчев. Хроно-

логическая грань намечается около середины тридцатых годов ([86]); возможно, что пример Лермонтова имел для позднейших поэтов решающее значение. Любопытно, что Лермонтов, охотно употребляющий в своих ранних стихах настоящие неточные рифмы, по отношению к новому сочетанию лишь в более зрелые годы освобождается от консервативной традиции (в I томе — около 10 случаев, во II — 31); так же у Тютчева до начала 40 годов („Живым сочувствием...“ стр. 117) всего 7 случаев, в позднейших стихах — 49 случ. Широкое распространение рифмы а:о получают затем в середине и второй половине XIX века у Фета, К. Павловой А. Григорьева, А. Толстого и др. ([87]).

Судьба сочетания *е* : *и* несколько менее отчетлива, но и здесь у поэтов XVIII века господствует принцип орфографической строгости. У Кантемира я не отметил (Сат. I — V) ни одного случая, у Ломоносова („Оды похв.“) — всего один (нижайшей: тишайший), у Сумарокова (т. IX) — ни одного, у Карамзина — один. Дальнейшее распространение этого сочетания тесно связано с морфологическим смешением близких по своему звучанию окончаний — ишь : ешь, — ит : — ет в глаголах (п и ш е ш ь, п и ш е т и с л ы ш и ш ь, с л ы ш и т), а также суффиксов — ин : — ен в прилагательных (с п о к о е н и д о с т о и н), благодаря чему к звуковому подобию этих форм присоединяется не только смысловое тождество, но, как извество, и орфографическое смешение. Пример из Карам-

зина — опишет : слышит (194) относится к этой категории, точно также все 3 случая у Батюшкова — воин : спокоен и т. п. (157, 172, 206) и у Державина (до 1797 г. — ишь : ешь, — ит : ет — 8 сл., — ин : — ен 2 случая). У Пушкина, кроме лицейских стихотворений, мною насчитано 33 случая, из них 15 + 2 случая относятся к указанным типам, основанным на смешении. Из остальных — несколько случаев принадлежит к разряду комических рифм, напр. ужин : нужен (Нулин, Царь Салтан, Онегин VI, 1), уверен : Каверин (Он. I, 16), профиль : Мефистофель, Павел : правил (в шуточн. стихотворениях, II, 44, 72). В лирических поэмах всего 2 примера (можешь : тревожишь, Б. Ф., Плт), в серьезной лирике — только 7 случаев, которые все относятся к типу, основанному на смешении. Из современников Пушкина у Баратынского находим 2 примера (в ранних редакциях и альбомных стихах), у Дельвига — 1 случай, у Языкова — до 1830 г. — 4 раза — в более поздних стихах число таких рифм доходит до 10. Тютчев и Лермонтов опять обозначают движение в сторону более свободной техники, которая окончательно укрепляется у Фета, Некрасова и др. поэтов середины и конца XIX века. (88)

Третье сочетание, которое появляется несколько раньше двух других — *ье* : — *ья*. В акустическим отношении для старого московского литературного языка, как было сказано (см. стр. 123 сл.), это — вполне точная рифма [— йъ], в противоположность обще-

распространенному сочетанию — ье : ьѣ (им. вин. пад. в рифме с предложным [— йъ : — йи]). Однако, благодаря различию написания, осознаваемому, как признак падежа, сочетание это в XVIII веке неупотребительно (у Кантемира, Ломоносова, Сумарокова, Карамзина мною не найдено ни одного случая). Небольшое число примеров встречается у Батюшкова (3; ср. также забвенья : изумленьи, 258) и Жуковского (11; ср. также ослепленьи : владенье, 12). Молодой Пушкин широко пользуется такими сочетаниями, однако они появляются в его стихах в ряду других неточностей орфографических и фонетических (ср. ье : ья — 8, ье : ьи — 5, ьѣ : ья — 1, ье : ью — 1). После лицейского периода эти „вольности“ исчезают; в произведениях 1818 — 1836 г.г. мною насчитано всего 10 случаев — ье : ья. ([98]) Баратынский, близкий к поэтам XVIII века по своей консервативной технике, таких рифм не употребляет вовсе ([90]). У Лермонтова и Тютчева, как и в других отношениях, устанавливается более свободная манера, при чем, в связи с менее строгим отношением к графической точности, появляется написание — ьи (предл. пад.) в рифме с — ье (см. стр. 124 и прим. 61). Отметим также у Тютчева — при вашем пеньѣ: освобожденья (253), у Лермонтова — упованья: в страданьи (I, 13), мученья: в недоуменьи (I, 23). Эти случаи доказывают, что, независимо от разницы написания и колебаний произношения окончания — ье : — ья : — ьи : — ьѣ постепенно начинают рассматриваться, как экви-

валентные. В этом отношении особенно поучительны тройные рифмы; напр. у молодого Пушкина — в ожиданьи : посланье : старанья (34), у Лермонтова — в умиленьи : мученье : из сожаленья (II, 368 и вар. 495).

Таким образом к середине XIX века установилось уже несколько типов рифм (три важнейших — а:о, е:и, ья:ье:ьи), в которых требование орфографической точности в написании заударных гласных было решительно расшатано. Впрочем, во всех этих случаях акустическое впечатление или безусловно тождественное или очень близкое. Что касается более далеких сочетаний (напр. заударного *ы* или *у* в рифме с а/о [ъ]), то у поэтов начала и даже середины XIX века встречаются лишь единичные случаи, напр. у Пушкина: — оковах : лавровых, долинах : лебединых, пожалуй : малый, разум : разом, всего, за исключением лицейской лирики, 10 примеров, у Баратынского, конечно, ни одного, у Языкова (т. I) — 3, у Тютчева — 5, у Фета (том I) — 6, у К. Павловой (лирика) — 2 и больше других — у Лермонтова — 19 (из них 11 примеров — в первом томе). Следует и здесь отметить, как наиболее распространенный случай, сочетания творительного падежа с предложным (— ом : — ым), в котором возможно морфологическое и графическое смешение (уже у Батюшкова встречается ратном : булатным, 189) ([91]).

Первую стадию деканонизации точной рифмы заударных гласных — уничтожение графических

запретов для фонетически точных или близких сочетаний — повидимому, можно обозначить именем Лермонтова, если не его личным почином, то во всяком случае, его эпохой. Вторая стадия этого процесса, которая вводит во второй половине XIX века более далекие сочетания ослабленных гласных, выдвигает, как сознательного защитника новых принципов рифмовки, Алексея Толстого. Известно его письмо, в котором он защищает против Тургенева свои приемы рифмования в „Иоанне Дамаскине", как рифму для слуха вместо традиционной рифмы для глаза. „Остается обвинение Тургенева — хромые рифмы!.. Неужели Тургенев принадлежит к французской школе, которая хочет удовлетворить глаза, а не уши? — которая побоялась бы сопоставить „avoir" с „dressoirs" — во множ. числе? Я составил маленький список моих неправильных рифм, хотя, конечно, далеко не полный... Но вот он: 1) широкой — потока, 2) стремнины — долину, 3) пустыня — отныне, 4) знаменитый — разбита, 5) имя — ими, 6) пробужденье — дуновенья, 7) неугодны — свободно, 8) чуя: всуе, 9) суровый: слово, 10) синклита: ланиты, 11) сына — кручины, 12) нивах — счастливых и т. д. Гласные, которые оканчивают рифму — когда нет на них ударения — по моему совершенно безразличны, никакого значения не имеют. Одни согласные считаются и составляют рифму. Безмолвно и волны рифмует по моему гораздо лучше, чем шалость и младость, чем грузно и дружно — где гласные совершенно соблюдены. Мне кажется,

что только малоопытное ухо может требовать гласную — и оно требует этого только потому, что делает уступку зрению. Я могу ошибаться, но это у меня интимное чувство — последствие моей эвфонической организации, и вы знаете, насколько у меня требовательное ухо. Я нашел лишь одну рискованную рифму в „Иоанне Дамаскине“ — а именно свыше и услышал, — и то, если бы я только себя одного слушал, я готов был бы ее повторить. Я увлекся, говоря, что гласные безразличны: я бы не желал поставить в рифму *у* с *i*; но *а*, *о*, *ы* или *у* — все родные, также как *и*, *i* и *я* тоже родные...!! (изд. Маркса, IV, 182, 4 февр. 1859).

Как все поэты, писавшие о „вольностях рифмы“, А. Толстой смешивает в своих примерах различия графические и фонетические, традиционные условности и оригинальные новшества. Не все примеры, объединяемые им, как неточности исключительно графические, имеют одинаковую ценность. Тип суровый:слово [— ъй : — ъ] канонизован уже в пушкинскую эпоху: изменилось только написание (— ый вм. — ой, церковно-славянская форма). Сочетания широкой:потока и знаменитый: разбита представляют распространение того же узуального фонетического типа [— ъй : — ъ] на слова с другим начертанием, распространение, имевшее место раньше Толстого, в связи с появлением рифм на заударные *а*:*о* [ъ] (см. ниже стр. 174). В типе пробужденье:дуновенья мы встречаемся с акусти-

чески точной, для старого московского произношения, рифмой [—йъ], при несовпадении чисто графическом, которое, как было сказано, укрепилось задолго до Толстого. Рифма имя : ими [—м'ъ : —м'и], в несколько необычном написании, осуществляет сочетание заударного *е* : *и*, которое также можно считать для этого времени каноническим (—*мя* произносится, как — *ме*, ср. знамя, пламя и т. п.). Наконец, в рифме безмолвно : волны, кроме несоответствия гласных, о котором говорит А. Толстой, существенно отклонение в согласных, которого он не заметил, основываясь, очевидно, на том, что это сочетание было в то время общеупотребительным (см. ниже стр. 193). В остальных случаях, однако, имеются не только графические неточности, как утверждает Толстой, но звуковые несоответствия (синклита : ланиты, стремнины : долину и пр.), правда, в отношении чисто акустическом, быть может, менее заметные, чем привычная для пушкинской эпохи рифма сын : один, однако, для русской поэзии середины XIX века настолько же новые, насколько новым явилось впоследствии, несмотря на некоторых предшественников, рифмовое искусство Блока или Маяковского. Особенно существенным при этом является именно массовое применение новых рифм, превращающее в нормальное и привычное то, что́ у прежних поэтов было редким исключением, избегаемой „вольностью"; в процессе деканонизации точной рифмы это — неоднократно повторяющийся случай: исключительные

вольности и отклонения от нормы у старших поэтов становятся нормальным явлением, „каноном“, у младшего поколения.

В конце того же письма А. Толстой как будто дает своим рифмам несколько иное истолкование, признавая в употреблении неточных рифм особую художественную систему. „Неточность рифмы в некоторых пределах не только меня не пугает, но, по моему, может сравниться с храброю кистью венецианцев, которые именно своей неточностью, или, лучше сказать, небрежностью достигают эффектов, которых никогда не достигнет никакой Карло Дольче, или, чтобы не поминать этого злодея, венецианцы достигают того, чего Рафаэль не мог достигнуть со всею своею чистотой линий. — Повторяю еще раз, — я не себя защищаю, а школу“. „Между прочим, на моей стороне вся английская поэзия, но я не иду так далеко, как англичане“ (стр. 183).

Через двенадцать лет (т. IV, 241, 20 дек. 1871) Толстой еще раз возвращается к тому же вопросу: признавая на этот раз в своих рифмах отклонение от общепринятой точной рифмы, он углубляет и обосновывает их употребление, как сознательное стилевое задание. „Дурные рифмы я пишу сознательно в тех стихотворениях, где я считаю себя в праве быть неряшливым, но только по отношению к рифме“. Его объяснение предполагает существование двух типов художественного совершенства, которые в современной истории изобразительных

искусств обозначаются терминами „ренессанс“ и „барокко“ (Вельфлин), а в истории поэзии могут быть противопоставлены друг другу, как „классицизм“ и „романтизм“. Письмо это — первое принципиальное высказывание в защиту неточной рифмы, как равноправного художественного приема, и по своему содержанию остается безусловно применимым к поэзии новейшего времени с ее стремлением к разрушению традиционных принципов версификации. „Есть некая живопись, которая требует неуклонной точности линий — это в исторических картинах Умбрийская школа, флорентийская, даже венецианская. Есть другой род живописи, где краски — главная вещь, а с линиями не церемонятся. Это Рубенс, Рембрандт, Рюздаль и другие фламандцы или голландцы. И вот, horribile dictu, эти последние картины потеряли бы, если бы линия в них была неумолимо правильною. Так, если я пишу картину больших размеров и с претензией на серьезность, я с вами согласен, что я должен строго относиться к рифме; но если я пишу балладу или другое стихотворение, то я могу небрежно отнестись к рифме, но, конечно, не пересаливать и не рифмовать середа с саранча... Остановимся на Рюздале и сравним его с его внучатным племянником — Каламой. Калам точен и исправен, его рифма всегда хороша. Рюздаль часто неряшлив (нарочно) и я, конечно, предпочитаю Рюздаля Каламе. Я не хотел бы потерять его небрежности так же, как не хотел бы потерять

небрежности Гоголя. А если вы не хотите пейзажистов, возьмем Мурильо. Его линии очень небрежны и всегда пожертвованы краскам, и если бы его линия была везде точна и правильна, он производил бы другое впечатление и не был бы Мурильо; его прелесть пострадала бы, и впечатление было бы холоднее. Хотите, возьмите пример в поэзии. Возьмите Гете в сцене Гретхен перед иконой:

Ach, neige
Du, schmerzenreiche...

Есть ли что нибудь хуже рифм (92) в этой великолепной молитве? Это — единственная вещь в смысле наивности и правды! Но попробуйте исправить фактуру, придать ей более правильности, более изящества, и все будет испорчено. Вы думаете, что Гете не мог писать лучших стихов? — Он не хотел, и тут-то он доказал свое удивительное поэтическое чутье. Есть некоторые вещи, которые должны быть выточены; есть другие, которые имеют право и даже обязаны не быть отделанными под страхом казаться холодными. В языках немецком и английском дозволяется неправильность рифмы, как и стиха; в русском же языке дозволяется только неправильность рифмы. Это его единственная возможность в поэзии показываться в négligé...“

В поэтической практике А. Толстого новые рифмы господствуют во всех поэтических жанрах. Если свести эти новые рифмы к нескольким общим

типам, можно наметить следующие важнейшие правила:

1) После твердых согласных а/о [ъ] рифмует с *ы* и *у* во всех положениях, как в открытом так и в закрытом слоге (примеры 2, 7, 10, 11, 12). Ср. горнило: силы (I, 8), одежды: надежда (11), зенита: обвито: защиты (II, 148), плитах: позабытых (I, 9), залах: алых (II, 125), воды: свободу (I, 9), слуха: духу (123), Дамаскина: вины: кручину (25), досаду: чада: ряду (II, 149) и т. п. В „Иоанне Дамаскине" — 13 сл., в „Драконе" — 16, в лирике — 56, всего 95 сл.

Исключение из этой группы гласных переднего ряда [и] и [ь], т. е. графич. *е* и *и*, основано не на различении акустического качества этих гласных от первой группы, а на смягчении предшествующего согласного. Поэтому в тех случаях, где предшествующий согласный не меняется от характера последующего гласного, в рифме могут соединяться все виды гласных. Напр.:

2) После мягких согласных или иота [j] могут сочетаться между собой все гласные, как переднего, так и среднего или заднего образования, независимо от возможных качественных отличий (согл.' + ъ : ь : и : у, т. е. графически и : ю : я : е) (примеры 3, 5, 8). Для сочетаний мягкого согласного с гласными различного образования, исключив употребительные в более раннюю эпоху рифмы *е* : *и* (тип синий : пустыней, наги : шпаге — 70 случаев) мы найдем 17 примеров по типу — боле : волю,

(I, 8), в полѣ : долю : воле : контроля (128), взоре : горя (252), пригладя : ради (II, 131) и др.

Из сочетаний гласного с предшествующим иотом значительная часть принадлежит к типу — печалью : новоначалье (I, 14), властью : участья (34), ожиданьи : собранье (36), удивленьи : виденья : воображенье (II, 124) и т. п. (всего 80 примеров; из них 40 — издавна употреблявшегося сочетанья *ье* : *ья*, 20 — получивших лишь слабое распространение у поэтов предшествующей эпохи графических типов *ье* : *ьи* (14), *ья* : *ьи* (6)). Кроме того тип — за нею : Галилеи (I, 35), мною : покоя (273), душою : ретивое (244), робея : сильнее (261) и т. п. — 17 примеров.

3) После исконно мягких — отвердевших *ж*, *ш*, *ц*, и мягкого *ч*, не имеющих соответственных парных фонем, могут стоять все гласные, как переднего, так и среднего или заднего образования (т. е. графически — а, о, е, и, у, ы); ср. напр. похоже : рожа, (II, 194), веча : далече (II, 225), колеснице : боженицы (II, 245), наша : краше (II, 256), могучий : случай (I, 132), ревущий : плюща (II, 331) и др., всего 17 случаев. Отметим, однако, что сочетания *у* с *и* или *е* фактически не встречаются (ср. у Блока — завижу : ближе, I, 92, речи : встречу — I, 142, краше : чашу — I, 163 и др.).

4) Итак для А. Толстого вся область безударного вокализма в женских (и дактилических) рифмах исчезает из светлого поля сознания, становится как бы нейтральной при определении звуковой

точности рифмы. Действительно, говоря словами самого поэта: „гласные, которые оканчивают рифму... совершенно безразличны... одни согласные считаются“... Однако, в относительно небольшом числе примеров, А. Толстой объединяет гласные переднего и заднего ряда, стоящие после различных согласных — твердой и мягкой — быть может, под влиянием графической аналогии с предшествующей группой; напр. звуки : разлукой (—ук'и: —укъй), битве : молитвы (18), понизив : вызов (34), медведи : бреда (II, 167), всего — 5 случ.

Нет никаких оснований думать, что именно почин А. Толстого и формулированная им в частном письме теория имели решающее значение в истории русской рифмы. Стихотворная техника А. Толстого является только примером чрезвычайно последовательно и сознательно проведенной системы, для которой „гласные, когда на них нет ударения, совершенно безразличны“; тенденция в этом направлении присутствует у многих поэтов второй половины XIX века. Меньше других, как мы видели, у Фета, К. Павловой, а также — у Полонского. У Ап. Григорьева можно насчитать около 35 примеров указанных трех категорий, напр. узы : союза (5), чудо : отовсюду (207), пищу : жилище (31), двери : измерю (145), иное : мною (154), скучают : знает (74) и пр.; у Вл. Соловьева — более 40; ср. силу : победило (118), могилы : уныло (126), еврею : пламенея (75), обольщенью : творенья (162) и пр. Нельзя приписывать распространение

приблизительных рифм в конце XIX века упадку стихотворной техники, формальной небрежности и т. п.; в то время, как у Плещеева, типичного для общественной лирики второй половины XIX в., такие рифмы, как напр. милый : могилу (76), оливы : молчаливо (86), такому : хоромы (97) и пр., встречаются на каждой странице, его современники Апухтин и, в особенности, Надсон принадлежат к самым точным поэтам этого времени: употребление привычных, „банальных“ рифм и грамматически однородных сочетаний предохраняет их от резких отклонений. Из поэтов-символистов старой, консервативной техники придерживаются Бальмонт, Сологуб, Зинаида Гиппиус: отчасти и для них существенным привходящим условием является тяготение к синтаксическому параллелизму и грамматически однородной рифме, характерной для „музыкальной школы“; однако сочетания а : о, е : и, ье : ья встречаются у них довольно часто ([93]). Новая манера представлена Брюсовым и Блоком. Для индивидуальной манеры Брюсова и его учеников характерно стремление к редкостным и новым рифмовым сочетаниям, по возможности самых отдаленных грамматических и смысловых категорий; осуществлению этой тенденции способствуют „приблизительные“ рифмы; напр. звездах : воздух (I, 69), плакал : оракул (236), старцы : кварца (II, 28), палатой : статуй (262), лягут : пагод (III, 130), распят: аспид (II. П. II, 166), жалоб : палуб (203), спорам : форум (210), палатой : статуй (I, 262), поки-

нув : павлинов (142) и мн. др. (около 70 случаев категории I). У Блока новая манера установилась уже в юношеских стихах и является первым шагом в сторону того разрушения точной рифмы, которое наблюдается затем в стихах II книги. Ср. дорогу : тревога (12), напрасны : прекрасно (21), око : Востоку (29), награды : лампаду (42) и т. д. (в I томе — 34 сл.), а также верю : двери (156), мысли : числю (182), синею : инее (98), познанью : зданье (118), усильи : пылью (177) и пр. (в I томе — около 10 случаев). К этому присоединяется тип власянице : границы (91), певучим : тучам (188), навстречу : свечи (174 и др.— 12 случ.), а также все более распространяющиеся сочетания с чередованием мягкого и твердого согласного перед гласным переднего или заднего ряда, напр. молитве : битвы (57), ножки : окошко (203), минут : остынет (188) и пр. — 7 сл. Из более молодых поэтов, испытавших влияние Брюсовской техники, Кузмин, Гумилев, Ахматова свободно пользуются новыми сочетаниями; напр. у Кузмина („Сети“) — булку : гулко (9), гимнасты : часто (23) радуг : загадок (65) томиться : ресницы (79) и пр. (всего около 15 случаев I категории). Можно сказать, что новые приемы рифмовки, в защиту которых выступил Толстой, в настоящее время считаются дозволенными и встречаются у всех поэтов, хотя более последовательное или более умеренное пользованье ими зависит всецело от индивидуальных особенностей стиля данного поэта ([94]).

Развитие рифм с усеченным *й* находится в полном соответствии с общими правилами рифмовки заударных гласных, господствующими в данную эпоху. Уже у Пушкина и его современников мы отметили начало распространения этих рифм на новые морфологические категории (напр. на существительные), а также на новые графические (resp. фонетические) пары — *ей* : *е*, — *уй* : *у*. В связи с распространением, с конца 30-ых годов, сочетаний заударных *а* : *о*, *е* : *и*, подобные же соединения появляются вместе с усечением *й*, хотя в первой половине XIX века — лишь в малом числе примеров. Ср. типы — *ей* : *и*, — *ий* : *е*, уже у Пушкина — мечтаний : няне (Он. IV, 35), у Лермонтова — тучи : кипучей (I, 123), у Тютчева — бурей : лазури (266), гуще : гнетущий (337), у А. Толстого — Плиний : ныне : линий (II, 126), свечи : картечей (I, 185), вечерней : черни (253), тучи : пахучей (I, 304), у Вл. Соловьева — тучи : сыпучей (132), тумане : свиданий (139), у Брюсова — ореоле : схолий (I, 7), оазе : фантазий (12), объятий : циферблате (62), нити : ядовитей (П. П. II, 11), орбите : событий (227) и мн. др. (около 90 случаев; безусловно преобладающий тип — род. множ.); типы — *ой* (орф. — *ый*) : *а*, — *ай* : *о*, уже у Пушк. — Людмила : унылой (Р. 103), Лерм. — снова : суровый (I, 76), гражданина : кончиной (I, 284), Ап. Григ. — юга : вьюгой (124) милый : остыла (162), Некр. трогай : много (148), А. Т. — лошадка : шаткой (I 240), подъятый : млата (I, 273), широкой : потока (I,1 2) и мн. др. (ок. 40 слу-

чаев), Вл. Соловьев — белой : тела (163), яркий [—ъ й]: парка (169) (всего — 4), В. Брюсов — карой : пожара (II, 205), малой : стала (П. П. II, 59), мола : тяжелой (125) и др. (15 сл.), Бл. — отчизна : тризной (I, 35), дорогой : Бога (78) и пр.

В связи с расширением круга рифмующих между собою заударных гласных в стихотворениях А. Толстого и его современников, круг усеченных рифм еще раз расширяется. У А. Толстого, особенно охотно применяющего прием усечения, встречаются в большом числе все указанные выше типы, а также новые сочетания а/о : ы : у с усеченным й. Напр. долу : тяжелый (I, 315), прохладу : отрадой : взгляда (II, 148), картины : паутиной (I, 9), бездны : звездной (I, 42), ресницы : вереницей [— ъй] (I, 252) и мн. др. и даже ревущий : плюща [— ий : ъ] (331), звуки : разлукой (229) (всего—21 сл.). Ср. у Вл. Соловьева — глыбой: могли бы (112), открыты : незабытой (146) — всего 4 сл.; у Брюсова — усталой : скалы (II, 115), полной : волны (II, 109), многообразной : соблазну (II, 191), царевны : повседневной (П. П. II, 8) и даже — вазы : фантазий (1, 7), дикой : крики (II, 57), всего — 6 сл.; у Блока — природы : свободой (I, 127) шторой : взоры (I, 130), всего — 4 сл.

Таким образом, от Кантемира и Тредьяковского до Брюсова и А. Блока в области неударного вокализма совершается непрерывный поступательный процесс деканонизации точной рифмы с заменой ее созвучиями, сперва более близкими, потом —

более отдаленными. Начало этому процессу было положено сближением акустически тождественных, но различных по написанию сочетаний, напр. *а* : *о*, — *ишь* : — *ешь*, — *ит* : — *ет*, — *ин* : — *ен*, — *ье* : — *ья* и т. п. Существенно было сделать первый шаг, который в таких сочетаниях, как слово : здорова, капать : лапоть, платье : объятья, свечи : встрече, кинем : синим, Павел : правил (или в новейшее время у Брюсова — берег : Америк, бросил : весел) был достаточно труден, так как графическое несоответствие поддерживалось семасиологизацией графических представлений, как признаков словообразования и словоизменения. После того, как первый шаг был сделан, требование орфографического тождества гласных в заударном слоге оказалось нарушенным для целого ряда сочетаний: дальнейшее распространение новых приемов происходило уже по аналогии, тем более понятной, что чисто акустические различия между ослабленными и редуцированными гласными (напр. между ъ и ы — или ъ и ь после мягкого согласного — или даже между ъ, ы и у), действительно, не особенно значительны, во всяком случае — гораздо менее значительны, чем между традиционным и : ы под ударением; А. Толстой, как мы видели, мог даже одно время теоретически отрицать самое существование такого различия (или, по крайней мере, его психологическую и эстетическую значимость) и сводить весь вопрос к различию в написании.

В то же время процесс деканонизации точной рифмы и распространение созвучий приблизительных имели результатом постепенное расширение круга возможных рифмовых сочетаний, вовлечение в рифму новых морфологически-разнородных комбинаций и лексических пар, т. е. послужили ответом на известную жалобу Пушкина, что „рифм в русском языке слишком мало, одна вызывает другую". Напр., слово мимо в XVIII веке может сочетаться только со словом неудержимо и другими той же морфологической категории. В начале XIX века сюда присоединяется усеченная рифма — неудержимый, палимый (— ой), из именительного падежа м. р. переходящая затем в косв. пад. ж. р. — палимой, любимой. В тридцатых годах присоединяются рифмы на — *а*, напр. любима, палима, но также — Рима, пиллигрима, во второй половине XIX века — рифмы на — ы и — у, напр. любимы, серафимы или серафиму, но также — цвели мы. Слово брата в XVIII веке может соединяться с немногими словами типа — заката, свата или плата; в середине XIX века присоединяется — платой, утратой, но также когда то, шероховатой (— ый), красноватой (— ый) или сватай, во второй половине XIX в. — богаты, моглаты или ратуй. Слово дети еще в начале XIX в. прикреплено к своей паре сети или эти, затем появляются свете, лете, а также столетий и т. п. Многие слова, совершенно обычные в рифме в наши

дни, в технике поэтов XVIII века и даже в Пушкинскую эпоху не находят соответствий; Павел (: правил, заставил), жизни (: отчизне, укоризне, тризне), нити (: шумите, свите, кровопролитий), жребий (: небе) и т. п.; другие связаны с постоянными рифмовыми парами или с грамматически однородными сочетаниями. В рифмовой технике Брюсова и его учеников стремление к обновлению рифмы в смысловом отношении предстало перед нами с особой отчетливостью; однако, оно присутствует на всем протяжении процесса развития приблизительной рифмы: у Пушкина и у Алексея Толстого, как и в новейшую эпоху — у Блока или Ахматовой, это стремление является существенным фактором в развитии неточной рифмы.

4. Составные рифмы.

К приблизительным рифмам относятся рифмы составные, получившие довольно широкое распространение в русской поэзии XIX века. Если оставить в стороне случаи настоящей энклизы (перенесение ударения на предлог — нà дом : с докладом, „Горе от ума“, II, 3) и безударные частицы (служили : вы ли, ib. II, 4), обычное составное окончание слагается из двух элементов, могущих быть обособленными, — самостоятельных слов; ср. тоскуя : могу я (Бар. II, 144), цвели мы : палимы (Л. II, 257), хотел вам доказать

я : изъятья (А. Т. I, 130), одним нам : гимном (П. П. II, 218) и пр.

Несоответствие в составной рифме обычного типа определяется: 1. противопоставлением двух смысловых единиц, могущих быть обособленными (синтаксической группы) — одной единице, неделимой; 2. соответственно этому смысловому обособлению, присутствием на втором элементе составной группы незначительного отягчения, более или менее сильного (неполная энклиза : рифмы, в большинстве случаев, неравноударные); 3. отсутствием, благодаря такому обособлению, обычной редукции заударного гласного, т. е. качественным различием гласного последнего слога [таскуйъ : магу-йа].

Несоответствия в составной рифме увеличиваются в зависимости от степени обособления ее элементов; поэтому они различны в разных синтаксических категориях. Однако, существенным фактором могут являться чисто акцентные отношения : так, в трехсложном окончании побочное ударение на втором элементе, отделенном от главного ударения неударным слогом, всегда отчетливее слышно, чем в тех же самых синтаксических группах непосредственно после ударения; ср. с одной стороны — тоскуя : могу я, с другой — покину я : паутиною (Вл. С. 107). Возможно также, что обособлению способствует тяжелая группа согласных; ср. у Брюсова, с одной стороны — жажду повторять я : объятья (П. П. II, 183), с другой,

более тяжелое сочетание — сладострастья : не властен **их заклясть я** (П. П. II, 49). Наконец, повидимому, некоторое значение имеет, при прочих равных условиях, привычность или новизна сочетания; так, у Брюсова — не прав ты : Аргонавты (П. П. II, 92) кажется гораздо более тяжелым соединением, чем у А. Толстого — хороши вы : заливы (I, 336) и т. п. К сожалению, акцентные отношения подобных групп в русской грамматике недостаточно изучены : приходится ограничиться приблизительным описанием. Однако, даже из предварительной группировки примеров с несомненностью явствует, что на протяжении всего XIX в. происходит все более широкое распространение составных рифм, причем постепенно входят в употребление сочетания, в которых второй элемент становится все более тяжелым.

Вторым элементом составной рифмы почти всегда является личное местоимение - подлежащее (в неполной энклизе). В пушкинскую эпоху распространены наиболее легкие сочетания : 1. личное местоимение - подлежащее непосредственно примыкает к вопросительному местоимению или наречию, напр. — где вы : девы (П. II, 37), поэты : где ты (IV, 75), что ты : расчеты (Бар. II, 180); 2. личное местоимение - подлежащее непосредственно примыкает к глаголу - сказуемому, как бы приближаясь, в смысловом отношении, к формальному признаку лица и числа, напр., тоскуя : найду я (Бар. I, 53), тоскуя : слежу я (Бар. I, 136), люблю

я : волнуя (Яз. 239) и др. В обоих случаях принято говорить о полном динамическом ослаблении энклитического местоимения; мне представляется, однако, что даже в этих легких сочетаниях второй слог составного окончания несколько более отягчен, чем в рифмующем с ним простом окончании. Во всяком случае, благодаря отсутствию редукции в примерах — тоскуя : люблю я или — кто я : героя замечается некоторое качественное различие в последнем гласном (— **о**-йа : — **о**йъ); там, где гласный не способен к сильному качественному изменению (напр. ы), этот элемент различия отпадает. Любопытно отметить, что после глагола в Пушкинскую эпоху самый распространенный тип — настоящее или будущее время с местоимением первого лица (— **у-йа**). Более редкие сочетания прошедшего времени с местоимениями *я*, *ты*, *вы*, *мы* и пр. появляются только в конце тридцатых годов и производят на нас и посейчас впечатление несколько более обособленных; ср. красивы : расцвели вы (Яз. 317), цвели мы : палимы (Л. II, 257), утраты : могла ты (Апухт. 87) и др. ([95]) Вообще, Пушкин и его ближайшие современники (Дельвиг, Баратынский, Языков) пользуются составной рифмой с большим разбором и в относительно небольшом числе примеров ([96]).

Следующая группа сочетаний, несколько более обособленных, у поэтов пушкинской поры встречается лишь в единичных примерах и начинает распространяться более широко лишь с конца три-

дцатых годов. Сюда относятся: 1. сказуемое-прилагательное с личным местоимением подлежащим — больна ты: богаты (Бар. II, 54), хороши вы: заливы (А. Т. I, 336) и др.; 2. личное местоимение с предшествующим местоименным определением — все вы: девы (Бар. II, 136), все мы: Эдемы (К. П. 69), сама я: не переставая (Пл. I, 130), сижу одна я: густая (К. П. 26) и пр.; 3. личное местоимение после другого местоимения, обычно, как дополнение, разделяющего сказуемое-глагол от подлежащего—уж не жду от жизни ничего я: покоя (Л. II, 348), рая: слышал от тебя я (Л. I, 93), заботы: не откроешь ничего ты (Л. I, 283); 4. редкие случаи повелительного наклонения с последующим подлежащим — беги ты: ланиты (Ф 392), подожди ты: Афродиты (Вл. С. 118) и др. Во всех этих случаях небольшое отягчение местоимения заметнее, чем в примерах первой категории. Довольно значительное число примеров (5) наблюдается уже у Лермонтова, который, вообще, употребляет составную рифму гораздо свободнее и чаще, чем Пушкин ([97]).

К сочетаниям значительно более тяжелым относится личное местоимение после неопределенного наклонения, отделяющего подлежащее от сказуемого. Ср. К. Павлова—буду ее волновать я: проклятья (145); Ап. Григорьев — проклятья: готов принять я (176), осужден узнать я: проклятья (179); А. Толстой—о, еслиб мог всю жизнь смешать я: объятья (I, 9), столетья: любил смотреть я (II, 124)

— 4 сл.; В. Брюсов — жажду повторять я: объятья (II, 183), распятья: хочу целовать я (II, 184), сладострастья: не властен их заклясть я (П. П. II, 49) и др.; А. Блок — но разве мог не узнать я: платья (I, 192) и др. У Пушкина необычное тяжелое сочетание резко выделяется (в комическом жанре); ср. Дом. в Кол.—увечья: наречья: готов обречь я (III), у Лермонтова только — о если б мог пересказать я: проклятья (II, 58). Еще более обособлено личное местоимение после существительного, отделяющего глагол-сказуемое от подлежащего, в особенности — когда между ними вклинивается целая группа слов. Ср. у К. Павловой — думы: любили все одну звезду мы (85), представленья: разбил в этот день я (138); у А. Толстого — старался в этот день я: подозренья (II, 136), вековыя: снял шлем с усталой головы я: Ave Maria (II, 152), пусть услышу лишь картечь я: увечья (I, 245), желанье: то юности платил, должно быть, дань я (II, 132) и др. (11 сл.); у Брюсова— с людьми я: стихия (II, 159) и др. У Лермонтова единичный случай—чужия: не отдам жены я (I, 179). Наконец, самые тяжелые сочетания встречаются в тех случаях, где местоимение стоит в косвенном падеже (чаще всего — в дательном), т. е., как дополнение, обладает самостоятельным вещественным значением. Ср. К. Павлова — сомнение одно мне [пришло на ум]: Коломне: в глубь души виденье залегло мне (96); Ап. Григорьев — помни: давно мне [обречено] (85); А. Толстой — господином:

не видно твоей головы нам (II, 206), хвала вам: величавым (II, 268); Вл. Соловьев—камни: близка мне (119), туманом: тьма нам (229); Вал. Брюсов—камне: легка мне (П. П. II, 109), теснинам: провести нам (191), покрой главу им: поцелуем (105), что ведомо было одним нам: встречаю приветственным гимном (218) и др. (7 сл.) Все три типа тяжелых сочетаний распространяются уже во второй половине XIX века; особенно много примеров у А. Толстого, значительно меньше — у К. Павловой и А. Григорьева, Полонского и Вл. Соловьева; у Лермонтова попадаются единичные примеры. Символисты ввели составные рифмы в широкое употребление, создав для них своего рода литературную моду. В особенности это относится к третьей, самой тяжелой группе, которая представлена у Брюсова в большом числе примеров ([98]).

В редких случаях вторую часть составной рифмы образует не личное местоимение, а другая форма с подчиненным ударением. Все такие примеры принадлежат к тяжелым сочетаниям. Ср. у Лермонтова—никого нет: прогонит (II, 266), у Фета—в углу том: плутом (273), у Брюсова — не зови так: напиток (84). Особо должны рассматриваться составные рифмы в трехсложных окончаниях, в которых побочное ударение на втором элементе, как было сказано, всегда отчетливее, чем в соответствующих по синтаксической форме двухсложных группах. Например Некрасов — не купчиха я: тихая (127), не был дома я: знакомое

(128) знатная: угодил домой обратно я (127); Полонский—вырос высоко я: небо далекое (I, 165); Вл. Соловьев—над Тосною: вижу знакомые сосны я (107), и в особенности у Брюсова—спешу на кручи я: колючия (П. П. II, 97); во мгле пещеры: серыя (143), мгновения: впивал все тени я (170) и у Блока—безверия: в церковные двери я [ныне вхожу] (I, 93), натешу лишь взоры я. скорые (I, 95) и др. Все примеры относятся ко второй половине XIX и началу XX века, т. е. ко времени распространения дактилического окончания. Двусложное местоимение, конечно, сохраняет словесное ударение на соответствующем слоге; ср. до Ки́ева: не губи́ его̀ (Некр.), намо́тано: бье́т оно̀ (Некр. 129), скользи́т она̀: испы́тана (Бр. П. П. II, 193).

Несмотря на то, что второй элемент составной рифмы, не находясь в безусловной энклизе, сохраняет качественное своеобразие гласного, в особенности—в более тяжелых сочетаниях, поэты объединяют в составных рифмах различные гласные, руководствуясь графической аналогией с господствующими в данную эпоху привычками рифмовки заударных гласных. Напр., господин*ом*: головы н*а*м [—инъм: —ы-нам] по аналогии с господином: картинам [—инъм]. В пушкинскую эпоху для составной рифмы, как и для простой, требуется графическое тождество. Начиная с Лермонтова это требование поколеблено; с середины XIX века распространяются сочетания—а: —о,—е: —и,— —ье: —ья и др., в соответствии с развитием

приблизительной рифмы. Напр., *а* : *о* — А. Толстой — господином: головы нам (206), Майков — капитан: молчит он, Некрасов — астроном: для чего нам, Полонский — не смел он: сделан, обдерган: восторг он, Брюсов — споет нам: дремотном (I, 80), не зови так: напиток (П. П. II, 84) и др., Блок — рада нам: ладаном (II, 22); *а* : *о* : *ы* — А. Толстой — хвала вам: величавым (II, 268), копыта: не шути ты (I, 213), Брюсов — беззаботным: блеснет нам (П. П. II, 192) и др.; *е* : *и* — Лермонтов — никого нет: прогонит (II, 266), Ап. Григорьев — давно мне: помни (85), Вл. Соловьев — камни: близка мне (119), Брюсов — главу им: поцелуем (II, 105) и др.; *ье* : *ья* (: *ьи*) — А. Толстой — междометье: смотреть я (II, 127), выраженье: день я (II, 127); доселья: ущелье (II, 152) и др. (6 сл.); А. Блок — отдохнуть я: на перепутьи (146); *ю* : *я* — А. Григорьев — лапкою: в охапку я (208), эту я: недопетую (186), Вл. Соловьев — Тосною: сосны я (107), паутиною: покину я (117) и др. Даже прием усечения распространяется на составные рифмы; ср. А. Толстой — неугасимый: должны мы (180), суровый: почто вы (II, 263); при этом А. Блок усекает и в односложном местоимении, имеющем заметное побочное ударение — платье: нанеси в кровать ей (II, 167). В новейшую эпоху, в связи с распространением неточных рифм, эти неточности проникают и в рифмы составные. Ср. у Блока — меч мой: встречный (II, 89), хочешь все: воротишься (II, 116); у Брюсова — кладбище: клад ищи (П. П. III, 86). Дальнейшее

развитие эти неточности получают у Маяковского, у которого составные неравноударные рифмы становятся доминирующим приемом рифмовки (99).

Таким образом, в области составных рифм русская поэзия на протяжении всего XIX века и начала XX века переживает такой же процесс расширения смысловых возможностей, сопровождаемый увеличением звуковых несоответствий, который был констатирован выше в приемах рифмовки заударных гласных.

IV. Рифмы неточные.

Между рифмой приблизительной и неточной нельзя провести безусловной, незыблемой границы. Деление это основано на том, что незначительные отклонения обычно рассматриваются, как несущественные, и соответствующие созвучия, как эквивалентные, тогда как при более заметных различиях возникает впечатление несоответствия, отклонения от нормы, художественно рассчитанного диссонанса. Однако, как было указано, границы узуально-точного для разных поэтов в разные исторические эпохи подвержены значительным колебаниям; потому деление на приблизительные и неточные рифмы, в общем обзоре, удобнее проводится по чисто фонетическому признаку. К последним я отношу: 1. рифмы на различные согласные;

2. рифмы с различными ударными гласными; 3. рифмы, различные по числу слогов; 4. рифмы с различным расположением ударения.

1. XVIII и XIX век.

В истории русской поэзии XVIII и XIX века было несколько эпизодических попыток деканонизации точной рифмы. В XVIII веке—наиболее интересный опыт в этом направлении был сделан Державиным. Вот пример его рифмовой техники („Соловей“):

По ветрам легким, благовонным
То свист его, то звон летит;
То шумом заглушаем водным
Вздыханьем сладостным томит...
. . . По блескам, трескам и перунам,
Средь поздних, ранних, красных зарь,
Раздавшись неба по лазурям
В безмолвие приводит тварь...
. . . Какая громкость, живость, ясность
В созвучном пении твоем,
Стремительность, приятность, каткость
Между колен и перемен..,

Огромное большинство неточных рифм встречается у Державина в женских окончаниях (в стихотворениях екатерининской эпохи — 169 случаев на 37—мужских). При этом только два раза встречается усечение замыкающего согласного последнего слога, тип, наиболее распространенный в новейшей поэзии (василисков: близко, 234; потомки: Потем-

кин, 476). Обычно, различные согласные внутри рифмы чередуются на фоне одинаковой — поступках: шутках (142), благодаренье: новоселье (688), лукавством: богатством (142) и т. п. Чаще всего при этом опорным согласным является *н*; ср. безмолвном: томном (229), воздушным: звучным (486), незапно: стократно (161). Нередко группа из согласного и *н* чередуется с долгим *н* (нн); напр. благовонным: водным (693), черны: распущенны (471), златошвейных: драгоценных (103), прохладном благоуханном (104), невинных: бессильных (112) и пр. Два последних типа насчитывают 51 и 42 примера; первый — всего 18 случаев. В 22 случаях чередующиеся согласные не имеют одинаковой опоры, напр., человеках: летах (704), любимец: крылец (303), латах: лапах (251), воссядет: скажет (472) и пр. Таким образом Державин в большинстве случаев подыскивает такие примеры несовпадений, в которых хотя бы некоторые элементы группы согласных остаются постоянными (139 случаев из 169). В качестве компенсации несоответствия очень часто встречаются как бы дополнительные созвучия в предударных слогах, напр., в приведенном образце — *в*одным: благо*в*онным, пе*р*унам: лазу*р*ям; ср. еще: сво*б*о*д*ной: богопо*д*о*б*ной (272), *см*ертных: не*см*етных (105), че*р*ный: дуб*р*овный (240), велико*л*епье: долго*л*етье (482) и мн. др. В 143 случаях из 169 неточные женские рифмы принадлежат к разряду грамматически однородных, так что к акустической близости созвучия присоединяется

морфологическое тождество суффиксов или флексий; ср. сильны: пустынны (475), водном: бездонном (571), щебечет: трепещет (571), ясность: каткость (694) и мн. др. Разнородные категории рифмуют лишь в небольшом числе примеров: славный: венчанны (358), царевна: несравненна (129), неизмерны: бездны (240).

Что касается мужских рифм, то и здесь в 33 случаях из 37 замыкающий согласный в группе является одинаковым; ср. гром: холм (641), кругом: сонм (658), он: волн (232), полн: закон (232), тверд: вслед (176), честь: персть (349), зреть: простерть (397) написать: власть (536). Из них в 16 случаях мы имеем комбинацию звучных согласных, плавных и носовых (преобладают—холм, сонм, волн, полн). Чередования различных замыкающих крайне редки; ср. труп: трут (657) богатырь: пыль (642)—всего 3 случая; отсечение не встречается вовсе. Компенсация встречается, как видно из примеров, довольно часто. Морфологический параллелизм не обязателен.

Вопрос о происхождении неточной рифмы у Державина остается открытым. Следует иметь в виду, что канонизация строгой рифмы, после долгого периода свободной техники, относится уже к началу нового силлабо-тонического стихосложения: во всяком случае, отдельные, хотя и редкие, примеры неточностей в консонантизме у Ломоносова и даже Сумарокова, несколько чаще — у Кантемира и в первых опытах Тредьяковского, свидетельствуют

о том, что традиция точной рифмы в середине XVIII века еще не вполне окрепла, и Державин мог воспользоваться возникавшими отсюда возможностями. С другой стороны, параллелизм грамматических форм не исключает возможность народного влияния (ср. в особенности „Ласточку“). Скорее всего, однако, что мы встречаемся здесь с индивидуальной манерой большого поэта, своеобразного также в приемах рифмовки.

Во всяком случае первый опыт деканонизации точной рифмы остался в истории русской поэзии эпизодом. В конце XVIII и в начале XIX века Державину подражают. В стихотворениях Карамзина насчитывается около 25 случаев неточной рифмы, из них в 21 случае представлен тип, преобладающий у Державина — женская рифма, с постоянным опорным согласным внутренней группы и параллелизмом грамматических форм; ср. должно: можно (5 и др.), младенца: сердца (10), благосклонность: вольность (96) и др. В рифмах мужских, во всех трех случаях, выпадает внутренний согласный замыкающей группы — умереть: смерть (96), нет: тверд (190) и др. У Батюшкова из 27 случаев — на долю женских рифм приходится 24, из них в 14 случаях опорный согласный — одинаковый, ср. томной: подобной (41), благосклонной: огромной (64), древний: вечерни (80); в 10 примерах имеем чередование — драгоценен: уверен (1), любимец: крылец (199) и др.; в 19 случаях рифмы параллельные; три мужские рифмы принадлежат к обычному

типу — гром: сонм (20): дом (102), петь: смерть (252). Державинский тип неточной рифмы можно проследить в лицейских стихах Пушкина, вообще — отличающихся всевозможными отклонениями от строгой рифмы (около 15 случаев); напр., богатства: государства (6), полдневны: темны (18), ленивец: любимец (15), Аристарх: стихах (41): томах (19) и пр.; точно так же в ранних стихах Дельвига — сердца: младенца (151), сгущенный: тельной (163) и др.; в первых опытах Тютчева — златоцветных: смертных (5), а так же — серафимы: неотвратимых (8) и др. Молодой Жуковский, чрезвычайно неточный в своих рифмах (до конца 1803 года — около 25 случаев), отклоняется от Державинской манеры. Так, в черновой редакции „Сельского кладбища" (I, 13—15) рядом с обычным — бедный: лишенный, волн: Мильтон, находим — унылый: покрытой, могилой: нельстивой, могилы: унылом, посвященной: благоговейном, чудесной: небесным, слышен: дышит, долине: унылый; после 1803 года число примеров резко сокращается (1804 - 1817 — 17 случаев), ср., однако, „Песнь Барда" (1806) — сонм: кругом (42): гром (42, 45); „Дв. сп. дев" — сонм: кругом (74), радость: благость (79). Вполне своеобразна манера молодого Лермонтова, у которого находим в „Черкесах" кроме более обычных ассонансов (черном: вонзенном 8, высокой: громкой 7, бродит: смотрит 10) несколько случаев консонанса — кургана: Дона (4), кругом: деревам (4), военный: славный (5), клубится: мчится (10), точно так же в „Кавк. Пл." — осторож-

ным: нежном (24), молодую: главою (40) и др. В этих необычных сочетаниях, несомненно, отражается детская неопытность, но они интересны, как возможности, отвергнутые поэзией высокого стиля.

На протяжении всего XIX века, у большинства поэтов изредка встречаются неточные рифмы, как допустимые, хотя не признанные вольности. Ср. напр. у Тютчева — повседневной: волшебной: задушевный (188), у Лермонтова — дымной: чинной (II, 194), у Фета — молебный: задушевный (147), обнимет: остынет (364), тысячелетье: ветвье (407), у Полонского — пространстве: царстве (39), мутно: недоступно (69), бедны: молебны (110), невидимкой: шелковинкой (129) и др., у Вл. Соловьева — надвинется: поднимется (94) и пр. Следует отметить появление у некоторых поэтов, рядом с рифмой-параллелизмом, сочетаний грамматически-разнородных, в особенности—с усеченным конечным согласным, напр., у А. Григорьева — попранным: обетованно (63), вечер: свечи (97): речи (97), потоком: глубоко (125), дивных: отзывной (126), у Полонского — глубоких: потоки (80), у Вл. Соловьева — обидно: постыдном (172), неоднократно — у Плещеева — угрюмом: думой (75), залах: осушала (76), плакучих: тучи (91), богато: палатах (96), могучим: тучи (104) и др. Часто возвращается сочетание — безмолвны: волны (:полный), которое сохраняется от Державинской поры, как своеобразный рудимент более свободной системы рифмовки

(ср. сказанное выше о рифме — ж и з н и: о т ч и з н ы): не имея в русском языке другой пары, слово б е з м о л в н ы й сохранилось в неподвижном, как бы окаменевшем сочетании, которое можно считать для поэтов XIX века у з у а л ь н о - т о ч н ы м; А. Толстой, как видно из его письма, не з а м е ч а е т различия в согласных (см. выше, стр. 163). В начале XIX века так рифмовали еще другие уединенные слова, напр., с о н м: г р о м, г и м н: о д н и м и т. п. ([100]).

Обособленным эпизодом остается также в середине XIX века употребление неточной рифмы поэтами из народа — Кольцовым и Никитиным. В немногочисленных рифмованных стихотворениях, относящихся преимущественно к начальному периоду его творчества, Кольцов рифмует, напр. обширной: призывной (7), скромны: притворный (19), страшен: опасен (21), гробом: сводом (33), холодной: укромной .(36) и др.; всего около 25 случаев, из них 23 — неточные женские рифмы с отклонениями во внутренней группе согласных. Ср. след. образец (Элегия, стр. 35):

В твои объятья, гроб х о л о д н о й,
Как к другу милому, лечу;
В твоей обители у к р о м н о й
Сокрыться от людей хочу.
И кто с улыбкой мне о т р а д н о й
От сердца нежно руку жал?
Со мной кто радостью ж е л а н н о й
Делил веселье и печаль?..

Никитин является учеником Кольцова, с одной стороны; с другой, как и сам учитель, он находится под влиянием народной песни. Но в противоположность Кольцову, Никитин большинство своих произведений пишет рифмованными стихами; поэтому прием, являющийся для Кольцова, в конце концов, мало характерным, у Никитина становится доминирующим. В духе народной песни написана, напр., „Песня“ Никитина, с характерным параллелизмом грамматических форм в рифмующих словах (64):

Зашумела, разгулялась
В поле непогода;
Принакрылась белым снегом
Гладкая дорога.
Белым снегом понакрылась —
Не осталось следу,
Поднялася пыль и вьюга —
Не видать и свету...

Влияние народной песни еще отчетливее при дактилической рифме. Напр.:

Ты соха ли наша матушка,
Горькой бедности помощница,
Неизменная кормилица,
Вековечная работница... (288)

Или:

У тебя весна без зелени,
А любовь твоя без радости,
Твоя радость безо времени,
Немочь с голодом при старости.

Век ты мучишься да *маешься*,
Все на сердце грусть великая;
С белым светом ты *расстанешься*. —
На могиле травка дикая! (290)

Здесь, в области народной дактилической рифмы Никитин решается даже — правда в одном только случае — объединять созвучные окончания при различном ударном коренном гласном (неполная суффиксальная рифма):

Погуляла вода
По зеленым лугам —
Вдоволь бури *понаслушалась*;
Поломала мостов,
Подтопила дворов, —
Вольной жизнью *понатешилась*.
Миновала весна,
Присмирела река, —
По песку течет — *не мутится*;
В ночь при месяце спит,
Дунет ветер — молчит,
Только хмурится да *морщится*... (200)

Однако, если влияние техники народной песни на Никитина несомненно, то следует вместе с тем признать, что он распространяет прием неточной рифмы далеко за пределы собственно песни. В стихотворениях высокого, „литературного“ стиля, в обличительных ямбах и философических думах неоднократно встречаются те же рифмы. Напр.:

Суровый холод жизни *строгой*
Спокойно я переношу
И у небес дороги *новой*
В часы молитвы не прошу... (38)

Или:

Как безымянная м о г и л а
Давно забытого жильца,
Лежат в пустыне м о л ч а л и в о й
Обломки старого дворца... (40)

Большинство неточных рифм у Никитина — в женских окончаниях: в лирических стихотворениях — 81 случай, из них 69 случаев грамматически однородных рифм. Все примеры, как у Державина, относятся к чередованиям внутренней группы согласных, однако сохранение одинакового опорного согласного в заударном слоге далеко не в такой же мере обязательно (46 случаев). Таким образом, рядом с типом — жалко: жарко (219), дерзкой: резкой (14), крепче: легче (172), сроку: обновку (127), вспомнит: схоронит (172), осенний: деревни (265), угодник: поклонник (305) и др. имеем также — домик: покойник (13), кормилец: гостинец (216), город: холод (195) и мн. др.

В дактилических рифмах (22 случая) всегда соблюдается параллелизм грамматических категорий; при одинаковом двусложном окончании неточности в консонатизме ограничены группой согласных, следующей за ударным гласным, напр. сердитая: беззащитная (189), просится: воротится (190), стряпала: поплакала (363). Неточности в мужских рифмах встречаются всего лишь 4 раза; ср. сон: волн (23), трудом: холм (41) и др. Любопытно, что усечение конечного согласного, столь распространенное в но-

вейшей поэзии, не встречается у Никитина ни разу. Оно противоречит господствующему типу рифмы-параллелизма.

2. Символисты.

Независимо от предшествующих попыток, процесс деканонизации точной рифмы возобновляется в лирике русских символистов. Почин и здесь, как почти во всех метрических новшествах нашего времени, принадлежит Валерию Брюсову, который в своих опытах, вероятно, следовал примеру символистов французских ([101]). Однако, русская многозвучная и многосложная рифма представляет в этом отношении гораздо больше возможностей, чем акустически односложная рифма французская, и уже в первом примере (1893) Брюсов пользуется неточными дактилическими рифмами („Уныние“):

Сердце, полное унынием
Обольсти лучем любви.
Все пределы и все линии
Беспощадно оборви.
Пусть во мраке неуверенном
Плачут призраки вокруг.
Пусть иду, в пути затерянный,
Через темный, страшный луг.
И тогда обманам преданный,
Счастлив грезою своей,
Буду петь мой гимн неведомый,
Скалы движа, как Орфей.

В стихотворениях 1896—97 годов число примеров умножается. В соединении с дактилическими появляются неточные мужские рифмы:

Месяц бледный, словно о б л а к о,
Неподвижный, странный л е с,
Там далеко шпиль — и о к о л о
Золотой, блестящий к р е с т.
Поезд вьется быстро, м е д л е н н о,
Скрылся лес и нет креста, —
Но в лазури тайна м е с я ц а
Неизменна и чиста.

Появляются также неточности в женских рифмах. Ср. выше стр. 69 „Я помню вечер"... (1897) или:

Утомленный, сонный вечер
Успокоил тишью в о л н ы,
И померк далекий глетчер,
Вечно гордый и б е з м о л в н ы й.
Море темное п р о с т е р т о,
Ждет в томленьи постоянства,
Скоро ль выйдет месяц мертвый
Целовать его пространство... (1896, стр. 187).

На всем протяжении дальнейшего творчества Брюсова попадаются то чаще, то реже неточные рифмы, с обычными отклонениями в согласных. Новым является у Брюсова широкое употребление этого приема в рифмах грамматически неоднородных, что́ вообще соответствует манере его рифмовки (ср. приведенные выше примеры). Поэтому начинают появляться в большом числе и рифмы с отсеченным конечным согласным, напр. прибыл:

могли бы (II, 27), родное: воем (27), серым: горело, искры: быстрым (II, 66), города: холодом (72), вечереет: светлее (81) и др. Следует отметить, что неточная рифма ощущается Брюсовым, как особая система версификации, которая с обычной системой почти не смешивается: так, существует целый ряд стихотворений, написанных неточными рифмами („милоневерные рифмы", по выражению самого поэта, I, 141), и другая группа, наиболее многочисленная, в которой неточности не встречаются вовсе ([102]). Примером целого цикла, построенного на новой системе рифмовки — с отклонениями в области согласных — является группа стихотворений „На гранитах" в сборнике „Все напевы" (1906 год, № № 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10):

Снова долгий тихий в е ч е р,
Снова море, снова скалы,
Снова солнце искры м е ч е т
Над волной роскошно-алой.
И не зная, здесь я, н е т л и,
Чем дышу — мечтой иль горем —
Запад гаснет, пышно с в е т е л,
Над безумно-светлым морем.
Им неслышен — им бесстрастным —
Шопот страсти, ропот г н е в а.
Небо хочет быть прекрасным,
Море хочет быть, как н е б о.
Волны быстро нижут к о л ь ц а,
Кольца рдяного заката.
Сердце! сердце! у с п о к о й с я:
Все — навек, все — без возврата.

Кроме обычных неточностей в согласных, Брюсов также впервые использовал неравносложные рифмы. Новый прием рифмовки и в данном случае не смешивается с остальными: неравносложные рифмы встречаются только в небольшом числе стихотворений, где они входят в метрическое задание и упорядочены в композиционом отношении. Брюсов начал с опыта над таким сочетанием звуков, при котором отпадение ослабленного заударного гласного почти не слышно, благодаря родственной артикуляции предшествующих звуков (—л'**ей** — л'**ей**ь; — р'**и**: — р'**и**йи). Добавочный слог появляется в конце строфы, как своеобразная метрическая каденция:

Побледневшие звуки дрожали
Трепетала листва тополей,
И как тихая греза печали
Ты прошла по заветной а л л е е.
По аллее прошла ты и скрылась.
Я дождался желанной зари,
И туманная грусть озарилась
Серебристою рифмой М а р и и.

В поэмах из сборника „Tertia Vigilia“ новый прием употребляется уже вполне свободно, без всякой попытки затушевать несоответствие созвучий. Ср. „Аганатис“ (1897 — 98) — сочетание гипердактилической рифмы с дактилической:

Небесная д е в с т в е н н и ц а,
Богиня Астарта,
В торжестве невинности ты стоишь предо мной.

Длинная лестница,
Освещенная ярко,
А за дверью во храме — смутный сумрак ночной.
Я знаю, божественная, —
Ты отблеск Ашеры,
Богини похоти и страстных ночей.
Теперь ты девственна!
Насладившись без меры,
Ты сияешь в венце непорочных лучей...

(Стр. III, 1 — 4 условностями : греховности, стр. IV, 1 : 4 девственница : лестница). Еще сложнее композиционное распределение неравносложных рифм во вступлении к поэме „Царю Северного Полюса“ (1898 — 1900) — а‴, в″, а″, в‴:

Много было песен сложено
О твоей стране бесследной.
Что возможно, невозможно,
Было все мечтой изведано...

В следующей строфе дактилические и женские рифмы меняются местами: недоступной — отважные — преступные — влажной. Последняя строфа возвращается к первоначальному расположению: неизвестные — сказкам — тесно — ласками.

Метрические опыты Валерия Брюсова положили начало новому периоду в истории русской рифмы. Но канонизация неточной рифмы в русской лирике XX века есть прежде всего дело А. Блока. В лирике Блока неточная рифма перестает быть принадлежностью особой системы версификации: она

распространяется на все стихотворения, как равноправный с обычной рифмой и в этом смысле как бы нормальный прием ([103]).

Неточная рифма попадается у Блока изредка уже в стихотворениях I тома (Ante lucem, „Стихи о прекрасной даме"), правда, до 1902 года — только в единичных примерах. Все случаи (за исключением двух) относятся к женским рифмам с усеченным замыкающим согласным (большей частью — *м*) напр. светом : рассвета (I, 19, 1899), светом : ответа (I, 27, 1900), безбожно : ложным (I, 44, 1900), напрасно : прекрасным (I, 33, 1900) и т. д. — всего 12 случаев до 1902 г. С 1902 года, вместе с переменой душевного настроения, поэтических тем и стиля, отмечаемой всеми биографами и критиками (отдел „Распутья" в „Стихах о прекрасной даме"), начинается все более широкое и разнообразное применение неточной рифмы, вероятно — не без влияния поэтики Брюсова и символистов, с которой Блок в эти годы знакомится. В отдельных стихотворениях неточные рифмы особенно обильны — обыкновенно в этих случаях наблюдается также резкое отклонение от силлабо-тонической системы стихосложения, не в сторону напевных романтических дольников (тип: „Вхожу я в темные храмы..."), а в направлении прерывистых, как бы разговорных ритмов. Ср. в особенности „Царица смотрела заставки..." (в народном стиле) (I, 176, 14. XII. 02), „Темная бледно-зеленая детская комнатка..." (I, 207, 23. XI. 03), „Из газет" (212,

27. XII. 03), а также „По городу бегал черный человек...“ (192, апр. 03), „На вас было черное закрытое платье...“ (I, 193, 15. V. 03), „Крыльцо ее словно паперть...“ (7. XI. 03; I, 206). Напр.:

Царица смотрела заставки,
Буквы из красной позолоты.
Зажигала красные лампадки,
Молилась богородице кроткой...

Или:

Прошли часы. Приходил человек
С оловянной бляхой на теплой шапке.
Стучал и дожидался у двери человек.
Никто не открыл. Играли в прятки.
Были веселые морозные святки...

Решающее значение имеют в этом процессе сборники „Нечаянная радость“ (1906) и „Земля в снегу“ (1908), впоследствии объединенные во II томе „Собрания стихотворений“. II том насчитывает 114 случаев неточной рифмы. Некоторые отделы особенно богаты примерами, как „Пузыри земли“ (1905) и в особенности „Снежная маска“ (1907). Ср.:

Тайно сердце просит гибели.
Сердце легкое, скользи...
Вот меня из жизни вывели
Снежным серебром стези...
Как над тою дальней прорубью
Тихий пар струит вода,
Так своею тихой поступью
Ты свела меня сюда... (201)

Как органическое явление стиля, диссонансы в рифме во многих случаях объединяются и здесь с раскрепощением стиха от законов силлабо-тонического стихосложения. Еще чаще они встречаются вместе с разрушением канонического, симметричного строения строфы более или менее широким применением вольной строфической композиции различных по своим размерам ритмических рядов,— и с употреблением катахрезы, как доминирующего приема иррационального словесного стиля („Снежные маски“, „Фаина“). Ср.:

Тихо вывела из комнат,
    Затворила дверь.
Тихо. Сладко. Он не вспомнит,
    Не запомнит, что теперь.
Вьюга память похоронит,
    Навсегда затворит дверь.
Сладко в очи поглядела
    Взором, как стрела.
Слушай, ветер звезды гонит,
Слушай пасмурные кони
Топчут звездные пределы
    И кусают удила...

Большинство неточных рифм II типа, по прежнему, относится к женским рифмам с отклонениями в согласных — 66 случ. (остальных 48). Из них более половины (34) — с отсеченным замыкающим согласным: тип, который получает теперь все более широкое распространение; ср. встанет : тумане (48), слушать: душу (200), шепчет : крепче (67), звонко:

ребенком (24), звездным : бездны (178), глуби : любим (107), распутья : прутьях (96), стуже : кружев (77) и др. Из рифм, заключающих отклонения во внутренней группе согласных, 19 принадлежит к однородным грамматическим категориям, напр. обнимешь : опрокинешь (87), забудешь : любишь (177), ответный : смертный (132), крепче : легче (141), зайчик : мальчик (191), ветер : вечер (неоднократно, см. 78, 167, 212, 214, 217) и др. В 13 случаях — морфологически разнородные, напр. купол : слушал (76), быстрый : искры (199, 218), светел : пепел (203) и др. Вместе с примерами усеченных рифм эти случаи свидетельствуют о том, что принцип морфологического параллелизма, господствовавший у Державина и Никитина, в новейшей поэзии не является обязательным. По прежнему невелико число неточных мужских рифм, всего 6 случаев — дверь : тень (84), вихрь : искр (227), смерч : смерть (187), смерч : крест (187), вниз : лиц (136), мачт : трубач (187); из них — ни одного случая с усеченным замыкающим сосогласным; обычно — с сохранением одинаковых элементов в замыкающей группе или с частичной компенсацией в предударной части слова. Среди дактилических (всего 21 пр.) большинство принадлежит к морфологически однородному типу и заключает, кроме одинакового ударного гласного, одинаковое двухсложное окончание с отклонениями в неударных согласных, стоящих за ударным гласным (тип — гласн. + х + двусл. оконч. : гласн. + у +

+двусл. оконч.): — молится : клонится (18), Троицы : околицы (22), вскинула : осыпала (229), прорубью : поступью (201). Напоминая рифмы народной песни, эти созвучия действительно встречаются в стихотворениях, написанных в стиле народной поэзии (напр. „Гармоника“ и „Вербочки“). Ср. 88:

Мальчики да девочки
Свечечки да вербочки
Понесли домой.
Огонечки теплятся,
Прохожие крестятся,
И пахнет весной...

Рядом с обычным типом неточной рифмы с отклонениями в согласных у Блока впервые появляется более редкий тип, в котором затронут ударный гласный (т. н. консонанс) — (184):

И опять открыли с о л н ц а
    Эту дверь.
И опять влекут от с е р д ц а
    Эту тень.
И опять, остерегая,
    Знак д а ю т,
Чтобы медленно растаял
    В келье л е д...

Мужские рифмы типа — д а ю т : л е д у Блока больше не встречаются, но рифма — с о л н ц а : с е р д ц а возвращается неоднократно (184, 185, 190, 194, 213), объединенная не только созвучием согласных и морфологическим сходством, но также паралле-

лизмом значения, эмоциональной ассоциацией (ср. подобную же пару вечер : ветер). Ср. 80:

Вот он — Христос — в цепях и р о з а х —
За решеткой моей тюрьмы.
Вот агнец кроткий в белых р и з а х
Пришел смотреть в окно тюрьмы...

При неполных суффиксальных рифмах в стихотворениях по типу народных песен также возможны рифмы с различными гласными. Так уже в I томе ср. комнатка : дитятко (I, 207). Или в особенности (II, 229):

Гармоника, г а р м о н и к а!
Эй, пой, визжи и жги!
Эй, желтенькие л ю т и к и,
Весенние цветки!
Там с посвистом, да с п р и с в и с т о м
Гуляют до зари,
Кусточки тихим ш е л е с т о м
Кивают мне: смотри!..

В таких стихотворениях рифма возвращается как бы к исконному своему значению — параллелизма, а элемент созвучности отступает на задний план по сравнению с соответствиями смысловыми, синтаксическими и морфологическими. Ср. напр. как бы эмбриональную рифму:

Ветер ты, п ь я н ы й,
Трепли волоса!
Ветер с о л е н ы й,
Неси голоса!
Ветер ты, в о л ь н ы й
Раздуй паруса!..

Или, 181:

И какие то за мысом
Паруса.
И какие то над морем
Голоса...

Немногочисленны также у Блока примеры неравносложной рифмы, с отсечением или выпадением гласного (или целого слога). По сравнению с Брюсовым существенно отметить, что для Блóка неравносложные рифмы уже не образуют особой рифмовой системы, что они смешиваются с другими рифмами точными и неточными, как равноправный прием. Благодаря этому появляются случаи нарушения обычного закономерного чередования окончаний разного типа. Напр., 174:

И снежные брызги влача за собой,
Мы летим в миллионы бездн...
Ты смотришь все той же пленной душой
В купол звездный...

Или, 178:

В небе вспыхнули темные очи
Так ясно!
И я позабыл приметы
Страны прекрасной —
В блеске твоем, комета!
В блеске твоем, среброснежная ночь!
...Так взойди ж в морозном инее,
Непомерный свет — заря!
Подними над далью синей
Жезл померкшего царя!

Ср., как примеры отсечения гласного, — границ : царицу (II, 16), купальниц : молчальницы (16), открытое : размытый (23), неведомо : следом (I, 116); выпадение слога — лучика : мученика (I, 208), влажен : важной : скважины (II, 16), осненженный : безнадежной (II, 175), изламывающий : падающий (II, 182).

Еще менее многочисленны неравноударные рифмы, ср. почки : форточки (II, 121), подворотни : оборотня (II, 138). Главная область неравноударных рифм в новейшей поэзии, как было сказано, это — рифмы составные.

После разрушительных новшеств 1903 — 1907 г. III том Блока обозначает возвращение к каноническим формам, как в области метрики, так и в рифме. Однако и в III томе неточные рифмы встречаются неоднократно (53 случая), как завоевание, окончательно вошедшее в поэтическую технику. Безусловно доминируют неточные женские рифмы (44 случая): из них большинство (32 сл.)—на отсеченный согласный (чаще всего *м* и *т*) — отныне установившийся тип. Ср. верит : двери (62), шепчет : крепче (66), торгуют : глухую (107), тумане : встанет (96), изведал : победы (193), рассвете : заметил (8), двери : поверим (202), струны : юным (26), стужа : ужас (31), море : Теодорих (120, 121) и мн. др. Реже встречается чередование замыкающего согласного, напр.: ветер : петель (326, 27), спросим : осень (185), или чередования внутри слова — пепел : светел (99), отдых : воздух (215), быстро : ис-

кры (206) и др. Мужские рифмы встречаются, как исключение (3) — гремит : винт (234), торжеств : оркестр (229), плечо : ни о чем (196 — с усеч. согласн.) В стихотворении „На поле Куликовом“ (4) встречается консонанс — вести : страсти (III, 295). На неравноударных рифмах в правильном чередовании построено одно из Итальянских стихотворений (Флоренция, 4): камни : пламени, печали : Италии (стр. 129). Две дактилических рифмы находятся в стихотворениях песенного склада — забытьи : памяти (212), горницы : любовницы (223).

После Блока устанавливается широкая свобода в пользовании неточными рифмами, которые получают даже особое название — рифмоиды ([104]). Различные поэты пользуются этой свободой в разной мере, но в общем можно отметить, что рифмы двусложные с несоответствием в согласных, в особенности с усечением замыкающего согласного являются общераспространенными (напр. у Кузмина, Гумилева, Ахматовой) ([105]). Широкое распространение последней категории, вероятно, объясняется и акустическими условиями: значительным ослаблением замыкающего согласного в заударном слоге, в особенности смычного (т, м), произношение которого, по всей вероятности, ограничивается смычкой без взрыва. Широко пользуется такими рифмами Анна Ахматова (в особенности в „Четках“), присоединяя к ним в небольшом числе примеров (4) — новую категорию мужских рифм с усеченным замыкающим согласным. Ср., 7:

Было душно от жгучего света,
А взгляды его, как лучи.
Я только вздрогнула: этот
Может меня приручить...

Или, 26:

У меня есть улыбка одна:
Так, движенье чуть видное губ.
Для тебя я ее берегу—
Ведь она мне любовью дана.

При общем числе 43 неточн. рифм, большинство — 25 — относится к обычному типу, напр.: кто же: поможет (Ч. 21), мыши : вышит (А. D. 85), пламя : память (Б. Ст. 16), реже : нежен (А. D. 94), сжата : закатом (Ч. 90), подолы : веселых (А. D. 75) и пр. В 9 случаях замыкающие согласные чередуются, обыкновенно (7) с иотом (й). Напр. встречей : вечер (Б. Ст. 39), дремотой : водометы (56), свежей : нежит (А. D. 65), стонов : знаменах (А. D. 93) и пр. Мужские рифмы с усеченным согласным следующие: — лучи : приручить (Ч. 7), губ : берегу (26), наш : отдана (19), тебе : голубел (Б. Ст. 96). Особенность неточных рифм у Ахматовой основана не на этом маленьком и редко встречающемся акустическом новшестве, а на изменении стилистического характера неточной рифмы в связи с общими свойствами поэтического стиля Ахматовой. Звуковые несовпадения производят здесь скорее впечатление небрежности интимной разговорной речи, чем музыкального диссонанса, как в романтически-напевной лирике Блока ([106]).

3. Маяковский.

Рифмовая техника Маяковского во всех своих основных элементах уже намечена в неточных рифмах А. Блока. Новизна искусства Маяковского — не в создании новых категорий неточной рифмы: в конце концов число таких возможностей теоретически ограничено. Маяковский только усиливает элемент диссонанса по направлениям, намеченным в более слабой степени у предшествующих поэтов, и превосходит их в систематическом, многократном употреблении уже сложившихся категорий. Так в поэме „Война и мир", которая может служить примером его установившейся манеры, на 81 пару точных и приблизительных рифм мы находим 165 пар неточных.

Неточная рифма Маяковского связана прежде всего с самым широким использованием приблизительной рифмы: в этом отношении Маяковский примыкает к А. Толстому, Брюсову и Блоку. Заударные гласные не принимаются им в расчет: гласные переднего ряда объединяются с гласными заднего, несмотря на различие в твердости или мягкости предшествующего согласного, напр. — омут : заломит (151), хитрость : вытряс (149), Морзе : заерзал (142) и др. Конечно, долгие согласные свободно сочетаются с краткими (долинах : длинных, 137, отдых : водопроводах, 141 и пр.), глухие со звонкими (напр. лязги : пляски, 132).

Отсечение *й* возможно во всех морфологических категориях, после всех гласных, в том числе и в ударном слоге при мужской рифме; ср. волдырей : в дыре (131), колесе : колизей (136). Нередко встречается также выпадение иота, ср. Пилате : платье (142), в семьи : всеми (154) и др. Эти несоответствия, уже ставшие каноническими, нужно иметь в виду при учете дальнейших отклонений; они обычны и в точных и в неточных рифмах.

Из отклонений в согласных по прежнему чаще других приемов встречается отсечение замыкающего согласного. Ср. в женской рифме — сразу : разум (158), урагана : курганов (153), ближе : лижет (153), око : боком (152), ощупь : рощу (151), луга : уголь (140), гнева : невод (130), лоно : Вавилонов (130), всего 33 примера; при этом обращает на себя внимание большое число примеров, в которых отсекаемый согласный—коренной. В дактилической рифме отсечения 3 случая — выломил : перилами (136) и т. д. Новым является широкое распространение усечения замыкающего согласного в мужской рифме — 29 прим. Ср. две : дверь (159), там : Христа (159), дня : нянь (158), траву : рвут (158), руно : ног (158), голове : человек (144), овал : Иегова (143), сел : все (140), шаг : душа (140) и мн. др. Из остальных примеров отклонений в согласных (м. — 5, ж. — 6, д. — 3) почти все также относятся к неточностям в замыкающей группе, напр. арбитр : орбит (138), брав: правд (126), остыл : Толстых (134), выпачкав : цыпочках (133) и др.

Широкое распространение получает у Маяковского намеченный у Блока тип неравносложной рифмы (23 случая). Благодаря отсутствию в его поэмах обычного чередования окончаний разного типа, облегчается объединение мужского окончания с женским, женского с дактилическим. Встречаются рифмы с усечением конечного слога, ср. горбатые : Карпаты (152), хамелеона : охмеленная (151), ниц : казнится (149), а также — двух слогов, ср. папахи : попахивая (144); всего 5 примеров. Чаще попадаются неравносложные рифмы с выпадением гласного или целого слога внутри слова (18 случаев), напр. искали б : скальп (153), ско́сите : кости (153), Ковно : нашинковано (144), нагло : наголо (134), томики : потомки (130) и др. Выпадение может сопровождаться усечением *й* или конечного согласного, напр. вспоротый : аорты (146), парами : армий (137), театра : гладиаторов (136), выселил : мысли (133) и др. (7 случ.).

Отклонения в ударных гласных (консонанс) встречаются только три раза, ср. год : обряд (127), изоржав : Жоффр (139), мечети : мечите их (139), и еще один случай среди составных рифм с выпадением слога ср. на чорта она : начертана (143). Ударный гласный у Маяковского является главным носителем метрического закона (чисто тоническое стихосложение в наиболее последовательном развитии): поэтому внимание сосредоточено прежде всего на соответствии ударного вокализма. Не играют также существенной роли неравноударные рифмы с перестанов-

кой ударения (4 случая); ср. расти: храбрости (126), дре́безги : в небе ни зги́ (138), напада́ли : на па́дали (144), это я са́м : мя́со (148). Зато широкое развитие составных рифм делает принцип неравноударного окончания одним из самых существенных в рифме Маяковского.

Составные рифмы в эпоху символизма, у Брюсова и его школы, как было уже сказано, получили уже большое распространение, достигнув при этом значительной неточности. У Маяковского к составным рифмам относится около трети всех неточных рифм (55 примеров), т. е. больше одной пятой (около $\frac{2}{9}$) всех рифм вообще. Среди них встречаются, конечно, старые, давно канонизованные сочетания, напр. личное местоимение - подлежащее, примыкающее к глаголу - сказуемому или (чаще) в более тежелом сочетании с именной формой; ср. к тебе с изрытого взрывами дна я : Дуная (153), соберу... части я : причастие (150), мимо я : любимая (156), светлые лица я (вижу) : Галиция (152) и пр.; у предшественников Маяковского уже получили распространение и составные рифмы с косвенными падежами личного местоимения — на реях : изогрей их (153), откуда любовь такая нам : Каином (158), некуда деться ей : Венецией (134) и пр.

Более значительное отклонение — при употреблении двусложных форм личного местоимения, которые до Маяковского встречаются лишь в единичных

случаях, ср. — по имени : под ним они (153), взвела по насыпям тел она : сделано (145), в земную плешь она : подвешена (144), растишь ее : четверостишие (145), вымочили весь его : месиво (144) и пр. Наконец, Маяковский широко пользуется в составной рифме вполне самостоятельными двусложными словами с полным вещественным значением, не составляющими с предшествующим словом тесно связанной акцентной группы, противопоставляя такую двухударную группу обычному, большей частью дактилическому окончанию, напр. лед щеки : летчики (137), залежи : глаза лижи (154), из дубров волок : проволок (140), мадьяр усы : ярусы (137), искаженного тоской лица : расколется (149) и др. В чтении Маяковского и его подражателей второе ударение не скрадывается, а звучит вполне отчетливо (иногда — даже сильнее, чем первое). Таким образом принцип неравного распределения динамических весов и, параллельно с этим, неравномерного распределения смысловых единиц (две динамические и смысловые единицы в сочетании с одной), затушеванный в составной рифме обычного типа, выступает у Маяковского, как обнаженное несоответствие.

Параллелизм в развитии качественных несоответствий в рифме составной и простой, подмеченный у других поэтов, подтверждается и у Маяковского. Так, редуцированный гласный заударного слога объединяется с нередуцированным по общим правилам рифмовки заударных гласных; ср. напр.

а : *о* — взвела по насыпям тéл онà [ана[: сделано [—ънъ], на скалé тâм [там] : скелетом [—тъм]. Кроме этих обычных несовпадений Маяковский распространяет на составную рифму другие излюбленные им типы неточностей. Так, неоднократно встречаются составные рифмы с отсеченным конечным согласным, ср. принесла вам : слава (156), жаль их : бежали (143), Персия : теперь сиял (153), главою гор достиг : гордости (154), 6 случ.; конечно, также встречавшиеся изредка и прежде рифмы с отсеченным *й*, напр. — да не колотись ты : золотистый (157), Цезарей : на детском лице заря (136), в сияющих глаз заре : Лазарей (152) и т. п. Излюбленный прием неравносложных рифм представлен в этой группе 14 примерами; ср. глиняные : невинен я (149), незнакомые : ору о ком я (159), излейтесь в двери те : верьте (159), лучшие телом нагим они : гимне (155), пятна : с головы до пят она (137), не было лжи за ней : жизней (147), катафалк готовъ : фактов (139), мало вдов еще в ней : чудовищней (137) и проч. Таким образом составная рифма, соединяя все прочие отклонения с ей специально присущими, представляет наиболее резкий пример рифмы-диссонанса у Маяковского.

Разрушение созвучности в заударной части рифмы в большинстве случаев сопровождается у Маяковского компенсацией в предударной части слова. И в этом отношении он идет гораздо дальше своих предшественников: его рифмы не только не могут быть названы акустически бедными, они, напротив,

почти всегда богатые и глубокие. Ср. в особенности — папахи : попахивая (144), горбатые : Карпаты (152), хамелеона : охмеленная (151), неровно : бронированного (143), по имени : под ним они (153), за собой еще : побоище (148), ламп огни ей : агонией (131), лед щеки : летчики (137). Это явление особенно заметно в мужских рифмах, которые нередко у Маяковского захватывают весь предударный слог, напр. тебе : Тибет (155), зиме : земель (140), на чело : началось (135), колесе : колизей (136), слепоте : потеть (131), остыл : Толстых (134), жару : жрут (140) и пр. Этой системе рифмовки предударных подчиняются также точные и приблизительные рифмы, ассимилируясь тем самым преобладающему типу, напр. горда : города (152), халупа ли : хлюпали (141), Китая : кидая (153), сатиры : задиры (158), дивизий : девизе (138), стоперой : таперы (130), батальоне : Тальони (144), вате : кроватей (131), взрыт : навзрыд (140) и пр. Мы даже начинаем ощущать рифмы с отклонениями в предударной части, как неточные или приблизительные, напр. Китая : кидая, сатиры : задиры по типу — воротом : городом, или — по жи́ле : пожили (132), у души : удуши (142), насажен : на сажень (144), как своего рода составную рифму. Таким образом как бы намечается новая система рифмовки, в которой организующий ритмические ряды повтор-рифма располагается по обе стороны ударной гласной. С точки зрения стилистической такие рифмы, приближающиеся к омонимическим (ср. в особен-

ности—каньте : Канте (134) или—вены : Вены (133)), в связи с объединением в одном созвучии отдаленных, неожиданно сопоставленных смысловых рядов, производят впечатление каламбурной рифмы, напоминая полународный комический стих построенный на игре слов: „был в Париже, был и ближе, был в Италии, был и далее...“.

В композиции стихотворений Маяковского эти броские рифмы играют особенно существенную роль. В метрическом отношении Маяковский пользуется стихом чисто-тоническим, построенным на учете сильных ударений, иногда словесных, иногда фразовых, причем вокруг такого ударения группируется довольно обширное и резко непостоянное число неударных слогов (от 1—2 до 5—6). В простейших случаях число главенствующих, метрически значимых ударений в каждом стихе одинаково (3 или 4); но и тогда рифма играет существенную роль в метрической композиции, обозначая границы ряда, сопринадлежность его ритмических элементов. Тем более существенное значение имеет рифма в вольных строфах, сочетающих ритмические ряды различной величины и столь свободной метрической конструкции. При отсутствии привычной закономерности и системы в расположении ударных и неударных слогов внутри отдельного ряда, рифма становится особенно важным признаком метрической композиции: без рифмы такие стихи могли бы показаться прозой (см. выше, стр. 12). В то же время, благодаря сосредоточе-

нию внимания на ударных слогах, резко выделяющихся над общим динамическим уровнем, становятся возможными те значительные несоответствия в психологически-ослабленной заударной части слова, которые так характерны для Маяковского. Совпадения в опорных согласных ударного слога и, вообще, в тех звуках, которые предшествуют ударению, становятся в этой системе особенно существенными (ср. германские аллитерации).

В настоящее время приемы Маяковского получили довольно широкое распространение; ср. стихотворения имажинистов, напр. Есенина. Трудно предвидеть, надолго ли удержится эта новая версификация, как и вообще — какая судьба ожидает в будущем ту систему метрических форм, которая распространилась у нас за последние двадцать лет под влиянием Блока и Маяковского. Исторические прецеденты скорее заставляют предполагать, что за революционной эпохой в истории русского стиха, выступившей под знаком индивидуализма и натурализма, наступит возвращение к консервативной, идеалистической традиции высокого стиля, к каноническим формам стиха и к „мастерству", которое по мудрому слову Гете, „познается в самоограничении". Во всяком случае, история рифмы в новейшей русской поэзии свидетельствует об условности тех понятий о рифме, которые господствовали в науке и в поэтической практике XIX века.

ГЛАВА IV.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ РИФМЫ.

Деканонизация точной рифмы, наблюдаемая в новейшей русской лирике, представляется явлением, с методологической точки зрения весьма поучительным. Привычное понятие точной рифмы, в процессе исторического развития, на наших глазах обнаруживает неустойчивость и зыбкость: вместо однозначной акустической точности созвучия мы наблюдаем различные степени приближения, определяемые художественными вкусами и стилем эпохи. Рядом с рифмой точной и приблизительной появляются другие, более элементарные типы звуковых повторений: при этом точная рифма, распадаясь на составные элементы, отождествляется с простейшими формами звуковых повторов внутри стиха — гармонией гласных и „аллитерацией“ согласных. Незыблемым остается только одно существенное отличие, в котором следует видеть специфический признак рифмы — композиционная функция звукового повтора, как организующего фактора метрической композиции.

Различным типам неточной рифмы в современной поэзии соответствуют вполне аналогичные формы созвучных окончаний на первобытных ступенях развития поэтического искусства. Т. наз. „точная рифма“, всецело господствовавшая в поэзии недавнего прошлого, не была дана с самого начала, как готовый исторический факт, а явилась результатом сложного процесса канонизации звуковых повторов в известных пределах точности, установленных художественным вкусом эпохи. Обычно, развитие строгого и сознательного стихотворного мастерства, понятия „школы“ и „традиции“, определяют собой выделение строгих приемов рифмовки, „канона“ поэтической техники: так — у провансальских трубадуров, немецких минезингеров, в школе Чоусера в средневековой Англии или у северных скальдов. К строгим формам, как было уже сказано, могут принадлежать не только точные рифмы, но также — различные формы ассонанса и консонанса (напр. ассонансы французского героического эпоса и испанских романсов, кольцевой консонанс у скальдов и т. п.). Но строгие формы вырастают путем отбора из неканонических форм звуковых повторов, из „рифмоидов“ разного рода, а те, в свою очередь, восходят к простейшим элементам звуковой повторности, существующим внутри стиха. Решающим моментом в развитии рифмы является установка внимания на звуковой повтор и выделение его, как постоянного фактора композиционного членения стиха: с тем вместе повторение из слу-

чайного и свободного явления инструментовки становится постоянным и обязательным приемом метрического построения.

Сложность вопроса о происхождении рифмы заключается в трудности установления этого решающего момента: канонизации звукового повтора в новой композиционной функции. В большинстве случаев мы не имеем возможности подсмотреть тот индивидуальный творческий акт, который обозначает окончательную канонизацию нового метрического принципа, и ограничиваемся тем, что указываем в предшествующем развитии поэзии те общие условия, те тенденции, которые нашли себе осуществление в установлении обязательной рифмы. Вопрос о почине в этой метрической реформе осложняется еще тем, что во всех новоевропейских литературах факты самозарождения рифмы скрещиваются с фактами иноземных влияний, то есть с заимствованием уже сложившейся рифмовой техники другого языка и народа. Так, для поэзии романских стран ставится вопрос о влиянии средневековой латинской гимнической поэзии, для германских — рядом с латинскими источниками выдвигаются французские и провансальские, а в более древнюю эпоху, может быть, кельтские; средне-латинская гимнография, по мнению одних, связана с эмбриональной рифмой классической латыни, по мнению других — ведет начала с Востока, от отцов церкви сирийцев; не так давно ставился еще более отдаленный вопрос — о зависимости средневековой

европейской поэзии (преимущественно — провансальской) от поэзии арабской. Русская книжная рифма ведет начало из Польши через юго-западные силлабические вирши; развитие рифмы в русской народной поэзии находится в зависимости от книжного, городского влияния. Впрочем, как бы ни решался в каждом отдельном случае вопрос о влиянии со стороны, внимательное исследование обычно обнаруживает те спонтанные тенденции, которые нашли себе подкрепление в уже сложившейся рифмовой технике иноземных образцов. Эти тенденции заложены, повидимому, в самом тоническом стихосложении. во всех его разнообразных видоизменениях: основанное на закономерном чередовании ударных и неударных слогов, оно подчиняет звуковой материал поэтической речи известной композиционной последовательности сильных и слабых моментов времени. При этом и другие, прежде всего — качественные, элементы звучания подвергаются художественному упорядочению и служат внутри стиха (как при германской аллитерации) или на конце стиха (при ассонансе или консонансе обычного типа) приемом пунктуации, т. е. отчетливого выделения метрической композиции стихотворения ([107]).

1. Древне-германский аллитерационный стих.

Германский стих, в своей древнейшей исторически достижимой для нас форме, выступает в уже

законченной, повидимому — вполне самобытной, метрической форме: длинный стих (Langzeile) имеет по четыре ударения и разбивается сильной цезурой на два полустишия (Kurzzeilen), из которых каждое имеет два главенствующих ударения при различном числе неударных слогов. Из этих четырех ударений три или, по крайней мере, два соединены аллитерацией опорных согласных ударного слога, которые, в большинстве случаев, по условиям германского ударения, являются начальными согласными слова. Аллитерации распределяются по следующему закону: одна из них непременно падает на начальное ударение второго полустишия, а две других (или — только одна) — на главные ударения первого полустишия. Напр:

...*H*iltibrant enti *H*adubrant | untar *h*eriun twem
*S*unufatarungo | iro *s*aro rihtun
*G*artun se iro *g*udhamun | *g*urtun sih iro swert ana
*H*elidos ubar *h*ringa | do si to dero *h*iltiu ritun...

Несомненно, что в древнегерманском стихе такая аллитерация из простого факта инструментовки становится приемом метрической композиции, организующим стих: подчеркивая сопринадлежность ударных слогов качественным сходством звучания, аллитерация, по выражению американского ученого Лидделя ([108]), служит пунктуации метрической схемы; кроме того, два соседних полустишия объединяются аллитерацией в стих (синтаксически второе полустишие нередко примыкает к следую-

щему стиху). Итак явление аллитерации в германском стихе должно рассматриваться, как особый вид „начальной рифмы“ (т. наз. „Stabreim“), равноправный с обычным для нас типом рифмы — концовки.

Древнегерманский аллитерационный стих сохранился в многочисленных памятниках англо-саксонских, старо-исландских, древне-саксонских и древне-верхне-немецких, с VIII века до середины XIII века. Для истории зарождения конечной рифмы в пределах аллитерационной системы наиболее интересный материал представляет поэзия англо-саксонская, в которой большое количество стихотворных памятников покрывает промежуток четырех столетий (700 — 1100). За это время на наших глазах совершается постепенный переход от национальной системы начальной рифмы к новой системе конечной — без каких либо ясных признаков иноземного влияния. В первые полтора века средне-английской эпохи (1100 — 1250) процесс развития рифмы продолжается, но с более определенным воздействием со стороны, и к середине XIII века, под окончательным влиянием французских образцов, утверждаются новые принципы точной рифмы.

Аллитерация служит организующим принципом метрической композиции, выделяя и объединяя главенствующие метрические ударения в стихе. Однако, рядом с этим признанным, канонизованным принципом стихосложения в искусстве англо-саксонских „скопов“ уже очень рано появляется рифма,

как добавочный, но необязательный признак метрической сопринадлежности ударных слогов. Эмбриональным формам англо-саксонской рифмы посвящена статья F. Kluge („Zur Geschichte des Reimes im Altgermanischen“, P. Br. Beitr. IX, 422 сл.), в которой сообщаются следующие факты.

Прежде всего рифма появляется в некоторых постоянных стилистических формулах аллитерационного эпоса. Сюда относятся напр. т. наз. „парные формулы“, объединяющие союзом „и“ („ond“) два родственных понятия (синонимических или контрастных), в параллельной грамматической форме (ср. в немецком—Lust und Leid, Wonn und Weh, schalten und walten). Рядом с аллитерацией, как привычным фонетическим приемом такого объединения, издавна употребляется рифма; ср. healdan ond wealdan, hlynnan ond dynan, sael ond mael, feond ond freond, with ond sith, wordum ond bordum и пр. Рифмой нередко соединяются оба элемента тех сложных слов, которые в словаре германского эпоса соответствуют постоянным эпитетам гомеровских поэм; обилие таких образований характеризует исключительно поэтический язык; ср. wordhord („клад слов“), eardgeard („земная поверхность“), warothfaroth, sundorwundor и пр; в форме консонанса — holmwylm, windgeblond, ethelstathol, hordweard и пр. При стилистическом приеме повторения того же слова с изменением грамматической формы непроизвольно возникает созвучие, захватывающее ударный слог; ср. bearn aefter bearne („сын за сыном“),

cyn aefter cynne („род за родом“), weall with wealle („вал против вала“) и мн. др. К той же группе относится обычная у духовных поэтов формула превосходной степени: ealra cyninga cyning („всех королей король“), ealra thrymma thrymm и пр. Менее точные звуковые соответствия получаются при этимологических повторениях более далеких по родству своему слов; ср. *dog*ora *daeg*rim, *sel*e settan *sal*o niwian и др. Родственные слова, начинаясь на одинаковый согласный, должны стоять на месте сильных ударений, объединяемых аллитерацией, но к аллитерации уже присоединяется созвучие всего ударного слога, „ассонанс“ или „консонанс“.

К этим примерам, в которых звуковой повтор постепенно обособляется из стилистического приема, можно прибавить звуковые соответствия чисто метрического характера. Рядом с аллитерацией, объединяющей два соседних, метрически главенствующих слова, появляется, в особенности — во втором полустишии, где соседние ударения никогда не связаны аллитерацией, внутристиховая рифма (binnenreim, sectional rhyme), подчеркивающая метрическую сопринадлежность ударных слогов; напр. bord ord onfeng, eorl to tham ceorle, hrim on lime, weal eal befeng, flod blode weol, hat hildeswat; с различным ударным гласным — sund with sonde, hordes hyrde, healdan sceolde и пр.

В приведенных примерах эмбриональной рифмы внутри полустишия встречаются те же типы риф-

моидов, которые появились в новейшей поэзии на пути деканонизации точной рифмы. Центром внимания, конечно, является ударный слог, т. к. рифма, подобно аллитерации, обозначает прежде всего метрическую сопринадлежность главных ударений. Поэтому всего обычнее — несовпадения в заударном слоге. Так, встречаются различные типы рифмы с отсеченным замыкающим согласным, напр. ealdun : gesealde, gongan : gemonge, но также — рифмы неравносложные с отсеченным конечным гласным или целым слогом, напр. wynn : cynne, befangen : gang, hrim on lime и пр. Рядом с звуковыми повторами, построенными на ассонансе ударных гласных, следует отметить обширную группу консонансов (чередование различных ударных гласных при одинаковых замыкающих согласных) — holm : wylm, wind : geblond, ethel : stathol, fundan : sonde и пр. Наконец, особую группу образуют неполные суффиксальные рифмы, обычно связанные с смысловым, морфологическим и синтаксическим параллелизмом соответствующих ритмических групп: при различии ударного коренного гласного такие рифмы распространяются только на заударную часть слова и поддерживаются существованием в германских языках побочного ударения на суффиксах; ср. — swaesra ond gesibbra, sothra ond gothra, tolra ond getreowra и пр. В исходе поэмы о „Беовульфе“ (около 700 г.) рассказ о тризне героя завершается формулой, построенной по этому принципу (восхваление достоинств умершего в погре-

бальном славословии — параллелизм эпитетов в превосходной степени):

. . . cwaedon thaet he waere | wyruldcyninga
monna miltd*ost* | ond monthwaer*ost*
leodum lith*ost* | ond lofgeorn*ost*.

При объединении малоударного конечного слога (суффикса) с коренным слогом соседнего полноударного слова получается рифма неравноударная; напр. ongan : fremman, sum : searwum, eaferan : geman и др.

В зависимости от расположения эмбриональной рифмы в стихе она может служить композиционному объединению соседних полустиший. Kluge различает те же типы расположения рифмы, которые намечены Бриком („Звуковые повторы", см. выше, стр. 18), и существование которых можно было предвидеть a priori. 1) Rx — Ry (тип анафоры или скрепа): *slat* unwaernum | *bat* banlocen; 2) Rx — Ry (тип стыка): gehwaether *othr*um | *mothr*a gemyndig; 3) Rx — yR (тип кольца) *wunden*mael | | wraettum ge*bunden*, 4) xR — yR (тип концовки, цезурная рифма обычного типа): ne forstes *fnaest* | | ne fyres *blaest*. Первые три типа для истории английской поэзии практического значения не имеют. Они интересны, однако, как теоретические возможности неосуществленных в нашей поэзии типов метрической композиции. Мы встретились с ними, как с формами внутренней рифмы в средневековой поэзии, рифмы начальной, кольцевой и пр., которая

хотя и участвует в строфической композиции, как постоянный звуковой повтор, однако, как рифма внутренняя, остается на заднем плане и потому сохраняет более архаические возможности. Необходимость считаться и с такими возможностями подтверждается, напр., метрикой скальдов, в которой, рядом с обычной аллитерацией, канонизованы обязательные и строгие формы кольцевых рифм, обрамляющих полустишие. Четвертый тип, рифмы-концовки, исторически наиболее действенный, выдвигается постепенно в аллитерационных поэмах, вытесняя традиционное искусство начальной рифмы.

По подсчетам Kluge в наиболее ранней эпической поэме, в „Беовульфе" (около 700 г.), число рифмоидов, объединяющих два полустишия, достигает 300 пар (на 3182 стих.); к этому присоединяется около 150 случаев суффиксальной рифмы — концовки. При этом точных рифм (ударного слога) 69 пар, из них всего 16 случаев рифмы-концовки обычного типа. После „Беовульфа" число рифмоидов и, в особенности, канонических рифм в конце полустишия непрерывно возрастает. В духовном эпосе Киневульфа и его школы (IX век) встречаются уже целые группы стихов, последовательно объединенных цезурной рифмой. Напр. в „Фениксе":

. . . ne forstes fnaest | ne fyres blaest
ne haegles hryre | ne hrimes dryre
ne sunnan haetu | ne sincaldu...

Или в поэме об „Апостоле Андрее“:

. . . mid gefean feredon | flyhte on lyfte
brehtmum blithe | beorhte and lithe
lissum lufodon | and hi lofe wunedon:
thaer waes singal song | and swegles gong
wlitig weoroda heap | and wuldres threat...

В обоих примерах следует отметить связь рифмовых концовок с ритмико-синтаксическим параллелизмом полустиший (так — в огромном большинстве примеров) и свободное пользование рифмоидами рядом с точными рифмами (ср. heap: threat или haetu: caldu или wunedon: lufodon). Эпилог Киневульфа к поэме „Св. Елена“, заключающий знаменитую поэтическую автобиографию певца, пользуется такими рифмами на значительном протяжении (около 15 ст.). Возможно, конечно, что этот опыт подсказан чужеземными образцами (латинской гимнографией, как думает Kluge, стр. 444); однако, влияние это ничем не доказано, т. к. в развитии национального искусства уже даны были все предварительные условия для появления рифмы, и Киневульф нигде не выходит за пределы национальной техники (необязательность рифмы рядом с обязательной аллитерацией, параллелизм полустиший, рифмоиды: напр. laes: waef, gebunden: bethungen, onlag: had, рядом с fus: hus или nearwe: gearwe).

Дальнейшее развитие англо-саксонской поэзии в X—XI—XII веках сводится к постепенному упадку традиционного искусства аллитераций, которое начинает отступать от положенных строгих

законов: аллитерации встречаются уже не только на метрически обязательных местах, они могут появляться в любом другом месте стиха, могут и вовсе отсутствовать. Одновременно с падением аллитерации, т. е. с превращением ее из организующего принципа в необязательный элемент инструментовки, идет развитие рифмы, пока еще тоже необязательной, но все более и более обычной. В течение некоторого времени аллитерация и рифма, в одинаково нестрогом употреблении, встречаются параллельно, в том же стихе или в соседних стихах, но с каждым новым памятником перевес заметно клонится в сторону рифмы. Такое смешение представляют, напр., исторические стихотворения Саксонской хроники; под 1036 годом имеем 20 стих., 8 точных рифм ударного слога, 2 консонанса:

Ac *G*odwine hine tha *g*el e t t e | and *h*ine on *h*aeft *s*e t t e
and his ge*f*eran he *f*ordraf | and *s*ume mislice of*s*loh.
*S*ume hi man with feo *s*e a l d e | *s*ume hreowlice acwe a l d e,
*S*ume hi man *b*e n d e | *s*ume hi man *b*l e n d e
*S*ume man *h*amelo d e | and *s*ume *h*eahlice *h*aetto d e.
Ne wearth *d*reorlice *d*aed | ge*d*on in thisan earthe
*S*iththan Dene co m o n | and her fryth na m o n...

В среднеанглийский период, после норманнского завоевания, органическая эволюция национального стиха продолжается в том же направлении. В поэме Лайамона „Брут“ (около 1200 г.) четырехударный „длинный“ стих распался на два самостоятельных „коротких“ стиха: аллитерация еще существует, но уже ни в какой мере не обязательна, рифма

широко применяется, но не закреплена, как постоянный прием метрической композиции (на 450 „коротких“ стихов, по подсчетам Kluge, — 90 точных рифм, односложных и двусложных, 20 рифм суффиксальных, 20 консонансов, 10 ассонансов). Окончательная канонизация обязательной рифмы совершается уже в XIII веке, под французским влиянием. Однако, национальная техника неточных рифм продолжает существовать на всем протяжении этого века, и только в формально законченном искусстве таких великих мастеров, как Чоусер, Гоуер, Лидгэт (вторая половина XIV в.), всецело подчинившихся влиянию романских образцов, устанавливается окончательно требование строгой рифмы. Эпизодическим событием остается в XIV и XV веке возрождение старинного искусства аллитерации на севере Англии и в южной Шотландии („Говэн и зеленый рыцарь“, „Смерть Артура“ поэма Hutcheon и др.): оно не сумело вытеснить рифмы, но показало лишний раз, насколько живучей является в германских языках национальная традиция начальной рифмы ([109]).

На принципе аллитерации построена метрика древнеисландских скальдов. Однако, в своих сложных строфических построениях она пользуется также рифмой („hending“). При этом поэтика скальдов различает два звуковых типа строгой рифмы: 1. точное совпадение всех звуков ударного слога („athalhending“); 2. консонанс, т. е. совпадение замыкающих согласных ударного слога при различ-

ном гласном („scothending"). Конечная рифма („runhending") употребляется вместе с аллитерацией в некоторых песнях скальдов (т. н. „runhenda"); число таких песен невелико, и они, вероятно, возникли под иностранным влиянием. Но особенной популярностью пользуется кольцевая рифма, на которой построена строфа drottkvaett. В последней, кроме обычной аллитерации, объединяющей полустишия („Kurzzeilen"), каждое полустишие замыкается кольцом из рифм (тип R x R): в нечетных полустишиях эти рифмы обязательно консонируют (scothending), в четных — имеется точная рифма (athalhending); и в том и в другом случае в рифме участвует только ударный слог. Напр.

Lae*tr* sas Hakon hei*t*ir
h*ann* rekkir lith, b*ann*at,
jo*rth* kann frelsa fi*rth*um
frithr*ofs*, konungr, *ofs*a . . .

В статье, посвященной метрике скальдов („Die skaldischen Versmasse und ihr Verhältnis zur Keltischen Verskunst", P. Br. B. V, 570 сл.) Эдзарди сопоставляет канонические формы drottkvaett с более архаическим искусством первых скальдов. Первоначально в нечетных полустишиях рифма встречается редко, в четных полустишиях, замыкающих метрический период, она встречается почти всегда, однако нередко — в форме простого консонанса. „Принципиальное различие между scothending и athalhending", говорит Эдзарди, „лишь

постепенно делается заметным и проводится более последовательно; очевидно, в первое время не стремились выдержать этого различия: рифмовали, как умели, иногда более, иногда менее точно, и только более поздние скальды воспользовались этой возможностью осложнить свою метрическую систему" (575). По хронологическим группам поэтов, составленным Эдзарди, можно проследить процесс постепенной канонизации тех приемов рифмовки, которые выступают в законченном виде в классическую эпоху, путем отбора строгих форм: консонанс в нечетных полустишиях, рифма—в четных, замыкающих стих ([110]).

В песнях „Эдды", представляющих наиболее архаическую ступень метрического искусства исландских поэтов, могут быть установлены эмбриональные формы рифмы, объединяющей соседние полустишия. Эти формы совпадают с четырьмя типами, установленными Kluge для англосаксонского эпоса, и Бриком — в статье о звуковых повторах. 1) x R — Ry („стык") напр.: ond gaf *Oth*inn | *oth* gaf Hoenir, или: hraethask *hal*ir | a *hel*vegum, или: drepr hann af *moth*i | *mith*garths veurr. 2) Rx — Ry (анафора или „скреп"), напр.: *ryth*r ragna siot | *rauth*um dreyra, или: *sal* ser hon standa | *sol*u fiarri. 3) Rx — y R („кольцо"), напр.: *rauth* hann i nyju | nauta *bloth*i, или: *hann* kom at havu | Heljar *rann*i. Этот тип канонизован у скальдов в drottkvaett, как кольцевая рифма полустиший. 4) x R — y R — концевая рифма обычного типа.

Таким образом, рядом с каноническими и строгими формами drottkvaett, исследование Эдзарди обнаруживает в древне-исландской поэзии эмбриональные типы звуковых повторов. В то время, как в англосаксонской поэзии возобладала конечная рифма, в метрике скальдов была канонизована редкая форма кольцевой рифмы в двух строгих типах — консонанса и точной рифмы ударного слога. Это ослабляет положение самого Эдзарди, когда он стремится доказать влияние кельтских образцов на приемы рифмовки в drottkvaett. Каковы бы ни были эти предполагаемые иностранные влияния, появление и развитие рифмы всецело подготовлено национальными условиями аллитерационного стиха, употребляющего звуковые повторы, как прием „пунктуации“ метрической структуры стиха ([111]).

2. Архаические формы немецкой рифмы.

Остатки аллитерационной поэзии на древневерхненемецкой почве слишком малочисленны, чтобы можно было на них проследить эмбриональные формы развития рифмы. Конечно, и здесь встречаются те обычные стилистические приемы, которые подготовляют более широкое распространение звуковых повторов внутри стиха, напр. этимологическая рифма (*wan*t her dô ar arme *wun*tane bauga, Песнь о Гильдебранде) или парные формулы (enteo ni wenteo, Вессобрунская молитва); рядом с аллитерацией в ударном слоге появляется консо-

нанс (gartun—gurtun, helidos—hildiu). Muspilli, поэма о страшном суде (конец IX в.), заканчивает описание гибели земного мира двумя стихами, несомненно объединенными цезурной рифмой (в первом стихе — ассонанс, во втором — консонанс, в обоих случаях — параллелизм):

...diu marha ist farpr*unnan*, diu sêla stêt pid*ungan*,
ni weiz mit wiu puaz*e* : sô verit si za wîz*e*.

В „Мерзебургских заклинаниях“, построенных также на аллитерации, рифма является в результате синтаксического параллелизма: suma hapt hepti*dun*, suma heri lezi*dun*, suma clûbo*dun*. Ср. в особенности в самой формуле заговора: *in*sprinc hapt-b*andum*, *in*var vîg*andum* (I); bên zi bên*a*, bluot zi bluod*a*... (II). Во всех указанных случаях параллелизма рифмуют только малоударные окончания слс морфологически тождественные.

В законченной форме рифма появляется в древневерхненемецкой поэзии уже под влиянием иноязычных образцов, а именно — среднелатинской гимнографии, в стихотворном переложении Евангелья монаха Отфрида (середина IX в.) и родственных произведениях немецких клириков (Св. Георг, Христос и Самаритянка, Песнь о Людовике). В метрическом отношении поэма Отфрида слагается из ритмических периодов (Langzeile), разделенных на два стиха (Kurzzeile); в каждом стихе — по четыре метрических ударения, между которыми — различное число неударных слогов (в этом — остаток на-

циональной метрики, построенной по чисто-тоническому принципу, без счета слогов). При этом четвертое ударение падает всегда на последний слог: если слог этот заполнен самостоятельным односложным словом, получается обычное мужское окончание (stumpfe Endung); если же стих замыкается двухсложным или трехсложным словом, в котором ударение, как обычно в германских языках, лежит на первом слоге, то последний слог получает добавочное метрическое усиление (на которое приходится четвертое ударение), и стих замыкается двухударным окончанием (klingende Endung) хореического или дактилического типа (´ ̀, напр. snéllò : fóllò; ___, напр. hímilè : nídarè). Ср.:

...Ward áfter thíu irscrítan sár | so móht es sín ein hálb iár
mánodo áfter rímè | thría stúnta zwénè,
tho quám bóto fona gótè, | éngil ír hímilè,
bráht er thérera wóroltì | díurì áruntì...

Обязательная рифма объединяет у Отфрида попарно соседние полустишия; для рифмы достаточно совпадения звуков в последнем метрически ударном слоге, даже в тех случаях, когда четвертое ударение падает на окончание, т. е. на фонетически слабый слог (напр. rímè : zwénè, gótè : hímilè, wóroltì : áruntì). Поэтому возможны такие неравноударные рифмы, в которых фонетически слабое окончание рифмует с сильным коренным слогом; напр lánt : héilànt, brót : giséginòt, sún : líazùn и пр.; тем более могут объ-

единяться двухударные окончания хорейческого типа с дактилическими; см. выше — gótè : hímilè. Источник этой рифмовой техники — в средневековой латинской поэзии. Здесь также дактилическое окончание получает метрическое отягчение на последнем слоге, причем для рифмы достаточно совпадения в одном или двух конечных слогах. Напр., в гимнах, автором которых считается учитель Отфрида, Hrabanus Maurus (E. Dümmler, Monum. Germ. Poetae latini aevi Caroli, II, 248):

Venit deus factus hom*o*,
Exultet omnis nati*o*,
Caelum dedit sidus nov*um*,
Apparet auctor omni*um*...

Или, в сборнике Edélestand du Méril, „Poésies populaires latines“, 1847, I, 200:

In Salomonis fercul*o*,
Quod construxit de Liban*o*
Ex lignis mirabilib*us*
Mystica signa alti*us*,
Ubi reclinatori*um*
Ex auro struxit optim*um*
Ascensuque purpure*um* . . .

Обычно от последнего фонетически слабого слога рифма у Отфрида стремится распространиться до коренного ударного слога, образуя на этом пути те различные типы рифмоидов (ассонансов и консонансов), которые уже встречались нам в процессе деканонизации строгой рифмы. Таким образом, в зависимости от положения фонетического ударе-

ния в слове, приходится различать односложные, двухсложные и трехсложные окончания с соответствующими типами рифмовых созвучий.

а. Просматривая словарь рифм к поэме Отфрида, составленный Ингенблеком ([112]), мы находим довольно значительную группу точных односложных (мужских) рифм — sâr : iâr, gisaz : baz, heiz : weiz, fuaz : muaz и мн. др. Рядом с ними — не менее многочисленные рифмы с различными отклонениями в группе замыкающих согласных; напр. выпадение согласного в замыкающей группе—fram : arm, maht:drat; или чередование внутреннего согласного в группе — ward : fand, lant:fart; или чередование замыкающего согласного — man : quam, sprah : quad, wân : sâr; в редких случаях — отсечение замыкающего согласного — si : thir. В области вокализма последнего (ударного) слога допускаются лишь незначительные неточности в оттенках, напр. соединение долгого гласного с кратким — got : nôt, bat : stât. Зато в большом числе примеров представлено соединение гласного в неслоговой функции (вторая часть нисходящего дифтонга) со слоговым—thar : hiar, thiot : nôt, allaz : hiaz, или даже двух одинаковых гласных в неслоговой функции при различном слоговом гласном — giliaz : muaz, gidue : thie. В таких случаях я был бы склонен усматривать влияние орфографии на поэта-книжника, т. к. консонанс в односложных рифмах вообще не встречается. Крайне редкими являются несоответствия одновременно в вокализме и консонантизме, ср.

scalt : zigât, binam : gân. Следует отметить, что при чередовании согласных в замыкающей группе чаще других объединяются согласные, акустически родственные, напр. — m : n, r : l, l : n, nn : ng : nd, g : b и пр.

b. Двухударные рифмы хореического типа являются для Отфрида вполне точными при совпадении последнего, фонетически слабого слога. Примеры таких рифм очень многочисленны, ср. ríme̍ : zwéne̍, fróẁun : Maríùn, zíerì : scónì, diúrà : eínà и др.; в большинстве случаев в рифме объединяются морфологически тождественные окончания, поэтому в последнем слоге отклонений не бывает. Чаще, однако, звуковой повтор распространяется на более глубокую часть слова, по направлению к фонетически ударному гласному коренного слога. При этом он может захватывать только опорный согласный последнего слога (напр. wâra : mêra, balde : werde, sprechan : giswichan, alle : snelle), или также — замыкающий согласный предшествующего слога (nahtes : rehtes, festi : brusti), или, наконец, опорный согласный первого, фонетически ударного слога (rehte : rihte, wirdi : wurdi, liebe : giloube). Рядом с этими формами консонанса стоят многочисленные примеры, в которых ассонирует ударный коренной слог при различных отклонениях в консонантизме, ср. lîbe : nîde, reine : heime, ougtun : rouftun, sindes : thinges, êwon : sêlon. Наконец, в довольно обширной группе, благодаря совпадению, как в области вокализма, так в консонантизме,

появляется точная двусложная рифма—wâres: iâres ougti: sougti, muato: guato и пр.

c. Те же формы неточной рифмы встречаются при двухударном окончании дактилического типа. И здесь, как было сказано, для рифмы достаточно совпадения в последнем слоге (werolti : arunti). Чаще, однако, созвучие распространяется также на предпоследний слог, захватывая гласные (gibilidôt : redinôt), или согласные (legita : sagêta), или обе группы звуков (gizilôti : holôti). Наконец, нередко совпадение доходит до третьего ударного слога; такое соответствие в вокализме всех трех слогов (ассонанс) бывает при разных согласных, напр. fogala : obana, manage : biladane, и при более или менее точных совпадениях согласных, напр. thenita : zelita, ubili: ubiri, bredigu : redinu и пр.; если эти совпадения распространяются на все звуки, появляется точная трехсложная рифма—zelita: welita, lebêta : klebêta (немногочисл.).

Итак, несмотря на присутствие на последнем слоге метрического усиления, в словах дактилического и хореического типа (при двухударном окончании) неполное созвучие стремится расшириться в точную рифму, для которой требуется совпадение всех звуков, начиная с фонетически ударного (коренного) слога. В этом отношении судьба двухударных окончаний в древненемецкой поэзии, с методологической точки зрения, обнаруживает поучительные аналогии с развитием двухударного окончания в русской народной поэзии.

Необходимо прибавить, что в целом ряде примеров расширение рифмы от последнего слога к предшествующим опирается на сродство окончаний, т. е. на явление морфологического и синтаксического параллелизма. Напр. leibta : liubta, gimeinta : deilta (—ta); legita : nerita (—ita); giholôta : ladôta (—ôta); lebêta : habêta (—êta); наконец — lebêta : klebêta. Или irhuabun : fuarun (—un); gihôrtun : kertun (—tun); habêtun : sagêtun (—êtun), gibêtotun : gientôtun (—ôtun). Или — fremidi : himilrichi (—i), liuti : gimuati (—ti), suhti : mahti (—hti), girusti : listi (—sti), thurfti : gifti (—fti), wonênti : lobônti (—nti), firsagênti : gebênti (—ênti) и пр. При широком распространении синтаксического параллелизма, как стилистического приема, и морфологического параллелизма замыкающих стих слов, суффиксально-флексивные рифмы возникают как бы непроизвольно, как следствие параллелизма, и легко приобретают тенденцию к расширению. Однако, полная рифма и даже созвучие гласных ударного слога (ассонанс), столь распространенное у Отфрида (heili : gimeini, habêtun : sagêtun, ср. также lebêta : klebêta) возможно только при совпадении в коренных слогах, т. е. в таких сочетаниях, где звуковое соответствие уже не объясняется параллелизмом всецело, приобретая самостоятельное акустическое значение.

После Отфрида, в переходную эпоху развития немецкого стиха (X—XI вв.), приемы рифмовки продолжают оставаться на той же ступени разви-

тия. В древнейших памятниках средне-верхне-немецкого эпоса, которыми мы обязаны шпильманам, господствует архаическая традиция рифмоидов. Напр., в „Короле Ротере“ (серед. XII в.):

Rûther was ein hêre,
Sine dinc stunden mit êren
unde mit grôzin zuchtin an sînen hove.
iz ne haben die bôche gelogen,
daz ime dâ an gôte nihtes ne gebrach,
wene daz er âne frouwen was...

Однако „Песня о Нибелунгах“ (ок. 1200) следует уже новой технике точной рифмы, пришедшей с запада от французов и провансальцев, и сохраняет, как пережиток архаической эпохи, быть может — как след первоначальной, не дошедшей до нас версии поэмы, пользовавшейся неточной рифмой, немногие рифмовые клише в собственных именах, как Hagene: degene ([113]). Рыцарские романы, посвященные сюжетам, занесенным из Франции (Гартман, Готфрид, Вольфрам), следуют исключительно новой манере. Проникает она и в искусство миннезингеров и утверждается в нем вместе с общим идейным и тематическим влиянием провансальской лирики; в более архаичном и национальном направлении первых миннезингеров (Кюрнберга, Дитмара фон Айст и др.) рядом с точной рифмой допускается ассонанс, как в мужских, так и в двухударных окончаниях хореического или дактилического типа. Ср. Кюренберг:

Swenne ich stân aleine in mînem h e m e d e
Und ich an dich gedenke, ritter e d e l e.

So erbluojet sich mîn varwe als der rôse am dorne tuot,
Und gewinnet mir daz herze vil manigen trûrigen muot.

Или — Дитмар:

Sô wol dir, sumer wunne!
daz vogelsanc ist geswunden:
als ist der linden ir loup.
jârlanc truobent mir ouch
mîniu wol stênden ougen.
mîn trût, du solt dih glouben...

В то время, как в средневекой поэзии высокого стиля, под влиянием романских образцов, устанавливается требование строгой рифмы, в немецкой народной песне сохраняется вплоть до нового времени традиционное смешение рифмы и ассонанса. Так, мы читаем в известной народной песне о Тангейзере (XVI в.):

...„Der bapst het ain steblin in seiner hand
und das was also durre:
„Als wenig das steblin gronen mag
kumstu zu gotes hulde...“

Или из песни „Vom hübschen Schreiber“ (того же времени):

...„Wie stestu hie ein galgen,
Ein schwarzer Rabenzweig,
Ach, soll darinne versoren
Mein feiner junger Leib?“...

Во второй половине XVIII века, в связи с возрождением искусства народной песни, проникает

в литературу книжную и неточная рифма. Гердер с любовью воспроизводит этот прием в своих переводах английских баллад из сборника Перси (1765); однако, наиболее интересны первоначальные рукописные варианты его переводов, подготовленные для издания в 1773 г., т. к. в печатном тексте издания 1778—79 г. („Volkslieder") большинство неточных рифм „исправлено" в угоду господствующему вкусу ([114]). Напр.:

...Denn auf und kräht der rote Hahn,
Und auf und kräht der G r a u'.
„Ist Zeit! ist Zeit! mein Margret teur',
Dass nun von mir du s c h a u s t!..."

Гете пользуется неточной рифмой в „Песне о блохе" („Urfaust" 1775), отчасти опираясь на диалектическое произношение (*on*, как *o* носовое)

...Es war einmal ein König,
Der hät einen grossen F l o h.
Den liebt er gar nit wenig
Als wie sein eignen S o h n...

Друг молодого Гёте Ленц воспроизводит эту особенность народного искусства в своей песне „Das Rösel von Hennegau":

...O, Kindlein mein, wie tut's mir so weh,
Wie dir deine Aüglein l a c h e n
Und wenn ich die tausend Tränlein seh,
Die werden dein Bäcklein w a s c h e n...

Отдельные примеры встречаются также у немецких романтиков, писавших во вкусе народной песни; ср. „Лорелею“ Эйхендорфа:

... Der Wald ist lang, du bist a l l e i n,
Du schöne Braut, ich führ dich h e i m!...

Однако, особенно широкого распространения этот прием в немецкой поэзии XIX века не получил (115).

3. Неточная рифма в романских языках.

У романских народов эмбриональные формы развития рифмы представлены менее отчетливо : рифма появляется здесь уже в наиболее ранних памятниках, как обязательный элемент метрической композиции, обозначающий границу силлабического ряда и его объединяющее, постоянное, конечное ударение — вероятно, под общим влиянием средневековой латинской поэзии. Однако, и у французов, и у итальянцев, и у испанцев встречаются весьма поучительные примеры канонизации в функции рифмы более элементарных типов звуковых повторений, таких же строгих, как точная рифма, и характеризующих, как обязательный стилевой признак, определенные поэтические жанры.

Древнейшие памятники старо-французской поэзии (Eulalie, Alexis) построены на принципе ассонанса, объединяющего строфическую тираду неопределенной длины (laisses monorimes). Этот принцип господствует в более архаическом искусстве

героического эпоса (chansons de gestes), в то время как эпос куртуазный и лирика следуют новому закону точной рифмы. Ассонирующие окончания могут быть односложными или двусложными; в обоих случаях существенным фактом, определяющим наличность рифмы, является гармония ударных гласных, так как заударный гласный всегда редуцирован во французском языке в безразличное *e* (*e* muet). Напр. в „Песне о Роланде“:

Rollanz ferit en une pierre b*ise*,
Plus en abat que jo ne vus sai d*ire*.
L'espée cruist, ne fruisset ne ne br*iset*,
Cuntre le ciel amunt est resort*ie*.
Quant veit li quens que ne la freindrat m*ie*
Mult dulcement la pleinst a sei me*isme*... и т. д.

Французская народная песня сохранила архаический прием ассонанса в лирической строфе, в то время как книжная лирика развивала и усложняла искусство точной рифмы. Напр.:

Elle fait le rossignol chanter
A minuit dans sa c h a m b r e.
Elle fait la terre reverdir
Sous ses pieds quand elle d a n s e.

Ср. также такие сочетания — montagne : langage, serpe : veste, morte : folle, gorge : rose и пр. Новейшая французская лирика (школа символистов) сознательно культивирует неточную рифму, отчасти опираясь на традицию народной песни. Ср. Henri de Regnier — glaive : lèvres, citerne : referme, salvâmes:

ânes и др. (116). Однако, для процесса деканонизации точной рифмы французские примеры гораздо менее поучительны, чем русские, так как французская рифма с акустической точки зрения — всегда односложная, благодаря чему число возможных звуковых комбинаций гораздо более ограничено, чем у русских поэтов.

В старинной итальянской поэзии примеры неточной рифмы крайне малочисленны: первые памятники итальянской лирики, дошедшие до нас, возникают под влиянием строгого и формально законченного искусства провансальских трубадуров. Наиболее интересный пример — в „Гимне Солнцу", приписываемом св. Франциску Ассизскому, в котором неопределенность строфической композиции и даже размеров отдельных ритмических рядов свидетельствует об архаическом искусстве слагателя:

...Laudato si, mi signore, per sora luna e le stelle,
in celu l'ai formate clarite e belle.
Laudato si, mi signore, per frate v e n t o
e per aere et nubilo et sereno et onne t e m p o,
per le quale a le tue creature dai sustenta m e n t o.
Laudato si, mi signore, per sor a c q u a,
la quale è multo utile et humile et pretiosa et c a s t a.
Laudato si, mi signore, per frate f o c u,
per lo quale enallumini la n o c t e,
ed ello è bello et jocundo et robusto et f o r t e...

Распространенность рифмоидов в итальянской поэзии подтверждается, однако, современной народ-

ной песней, сохранившей архаическое смешение рифмы и ассонанса. Так напр. в популярных „rispetti“:

Iersera passò il mio amor c a n t a n d o,
E io meschina lo sentia dal letto.
Volto le spalle alla mia madre e p i a n g o
Le pene che mi dà quel giovinetto...

Или:

...La credevo una stella ed era un s o l e,
Era una nave carica d'a m o r e...

Особенно интересно отметить существование такого типа строфы, как риторнель, где игра неточными рифмами основана на строгом отборе и канонизации определенных созвучий: из трех стихов риторнеля первый и третий связаны точной рифмой или ассонансом (т. е. во всяком случае — созвучием гласных), второй стих с остальными консонирует (т. е. отличается ударным гласным при одинаковых согласных). Напр. mille : belle : spille, cantando : rispondo : piango. Ср.:

Quando nasceste voi nacque un bel fiore,
La luna si fermò nel camminare,
Le stelle si cangiorno di colore.

Или:

Quando passi di qui passi cantando,
Ed io, se sono a letto, ti rispondo,
Volto le spalle a mamma, e sempre piango.

Так же построены так наз. „цветочные припевы“ („Blumenritornell“), в которых ставшее традиционным обращение к возлюбленной-цветку, по мнению Шухарта ([117]) „служит единственной цели — подсказать рифму для третьего стиха“:

Fior di trifoglio!
Per voi io metteria la vita a taglio,
Prima mori che abbandonà te voglio!

Так из рифмоидов вырабатывается своеобразная строгая форма неточной рифмы, в которой использовано различие между двумя распространенными типами архаических созвучий — ассонансом и консонансом.

Строгую форму ассонанса представляют также испанские „романсы“, сохранившие тот тип строфической тирады на одну рифму (tirades monorimes), который когда-то господствовал и во французском героическом эпосе. Испанские романсы возникли под влиянием французских chansons de gestes и, может быть, из Франции идет укрепившаяся в Испании национальная традиция ассонанса ([118]). Каждый метрический период имеет шестнадцать слогов и делится сильной цезурой на два стиха по восемь слогов с обязательным ударением на седьмом слоге; окончания периодов объединены двухсложным ассонансом, который остается неизменным на протяжении всего романса:

Dando suspiros al aire
y lagrimas a la t i e r r a,
Que tiernamente que llora,
que justamente se q u e j a

La malegrada Florinda,
  a quien España c e l e b r a
Por primera en hermosura,
  y en las desprecias p r i m e r a.
Enamorada sospira,
  despreciada d e s e s p e r a,
Que siente mas de Rodrigo
  el desprecio, que la f u e r z a...

Из исторических песен этот поэтический жанр проникает в повествовательные монологи испанской драмы (напр. Кальдерон), откуда он становится известным в Европе через подражания и переводы немецких романтиков. Авг. Шлегель сохраняет ассонансы в своих переводах из Кальдерона; Тик подражает испанской трагедии в „Генофефе" и „Октавиане", Фр. Шлегель в „Аларкосе". Под влиянием Тика („Das Zeichen im Walde", 1801) в романтическую эпоху получает распространение старинная баллада, написанная, в подражание испанским романсам, ассонансами (по немецкой терминологии — „Romanze"). Наиболее прославилась в этом жанре большая поэма Брентано („Die Romanzen vom Rosenkranz"). Впрочем, несмотря на метрические опыты романтиков, ассонансы остаются в немецкой поэзии экзотическим жанром, благодаря отсутствию звучных окончаний (заударный слог — всегда редуцированное, неопределенное *е*). Для того, чтобы усилить звуковую действенность своих ассонирующих тирад, немецкие романтики охотно вводили перекрестные ассонансы (напр. нечетные стихи — Gottes : Chore : Wolken : Rosen..., четные —malen :

erschallen : Kampfe : rauben...). Брентано даже пользовался в пределах четверостишия обычными перекрестными рифмами, объединяя эти рифмы между собой в ассонирующую тираду, в которой как четные, так нечетные стихи образуют два самостоятельных ряда. Напр., романс XIV, целиком (122 стиха):

Giesse, Mond, dein Silber milder
Durch die blauen Himmelsmeere;
Blicket fromm, ihr Heldenbilder,
Nieder aus dem Sternenheere.
Einsam kühle Nachtluft stille
Grüsse aus dem Himmel sende;
Blüten, Blumen, eure Fülle
Duftend sich der Nacht verschwende... и т. д.

Пример немецких ассонансов показывает, насколько установление определенной метрической традиции зависит от природных фонетических свойств данного языкового материала. По тем же причинам ассонансы не удержались и во французской поэзии с ее акустически односложными (а в более древний период — однообразно редуцированными) окончаниями. Неупотребительность строгих форм ассонанса у русских поэтов также объясняется частичной редукцией заударных гласных, лишающих эти гласные необходимой ясности, длительности и полнозвучности, в то время как акустически очень заметное различие согласных составляет характерное звуковое отличие разнообразных падежных и глагольных окончаний. Строгие

ассонансы по образцу „романсов“ встречаются у нас только, как метрические „опыты“.

4. Русские силлабические вирши.

Эмбриональные формы рифмы неоднократно были отмечены исследователями уже в древний период русской книжной словесности. В большинстве случаев такие рифмы возникают, как непроизвольный результат синтаксического параллелизма в повышенном риторическом стиле, в особенности — при постановке в конце соответствующего „колена“ сложного периода параллельных в морфологическом и синтаксическом отношении глагольных форм. „Общей основой такого рода ритмической речи, снабженной рифмою“, пишет ак. В. Н. Перетц („Исследования и материалы“, т. III, 14), „могло служить синтаксическое расположение предложений, в которых сказуемые, или вообще наиболее значущие с точки зрения автора слова — выдвигались вперед или ставились в конце предложения. Естественное замедление перед новым предложением — мыслью породило уже вполне последовательно известного рода ритмичность, которую мы наблюдаем и в несомненно прозаических памятниках старинной литературы. Рифма — первоначально глагольная или прилагательная—кажется нам результатом такого расположения предложений и явилась, думается, независимо от намерения автора, как и в народном эпическом стихе, обыкновенно безриф-

менном...“ Примеры, собранные в „Исследованиях и материалах“ ак. В. Н. Перетца, принадлежат, действительно, к категории более или менее точных суффиксально - флексивных рифм, непроизвольно возникающих в результате синтаксического параллелизма. Напр. в „Задонщине“: „...Окаянный Мамай, нечестивый сыроядец, кровь нашу хотя проли*яти*, и всю землю отверг*нути*, и святыя твоя церкви разор*ити*...“ ...„Се бо восташа на ны три земли и три рати: татарская, литовская и рязанская; но обаче всех сих не убоя*шася*, никого же не устраши*шася*; но еже к богу верою вооруж*ився*, и креста честного силою укреп*ився*, и молитвами пречистыя богородицы защит*ився*, и предстательством небесных сил оград*ився*, и богу помол*ився*, глаголя...“ Или „Плач Пскова“: „...Богу попустивши за грехи наша, и землю пусту сотво*риша*, и град наш разо*риша*, и люди моя плен*иша*, и торжища моя раскоп*аша*, а иные торжища коневым калом замет*аша*, и отец и братию нашу развед*оша*, где не бывали отцы и деды и прадеды наша, а отцы и братию нашу и други свед*оша*, а матери и сестры наша в поругание д*аша*...“ Вероятно, систематическое обследование древнерусской литературы с точки зрения синтаксического параллелизма и эмбриональной рифмы, при достаточно широком понимании последней, подсказываемом сравнительно-историческим рассмотрением (т. е. без обычной ориентации на современную „точную“ рифму), значительно увеличило бы число примеров, как в светских па-

мятниках, так и в произведениях религиозной прозы, быть может, и в этом отношении продолжающих традицию греческой церковной письменности.

В непосредственную связь с приведенными выше примерами следует поставить те рифмованные строчки, которые были подмечены Н. Поповым в сказаниях о Смутном Времени („К вопросу о первоначальном появлении вирш в северно-русской письменности", Изв. отд. р. яз. и слов., 1917, т. XXII, кн. 2). „История" Авраамия Палицына, а также „Иное сказание", в своем употреблении рифмованных тирад, отличаются от более древних памятников не в качественном, а в количественном отношении. Преобладающие рифмы—суффиксально-флексивные, основанные на параллелизме: „Или с любовными своими расстав*атися*, или со враги полма рассе*катися*; или очи родителям целов*ати*, или своя зеницы на изверчение пред*ати*" (263); „царевича Дмитрия, яко несозрелого класа, по*жати*, младенца, незлобива суща, смерти пред*ати*" (267); „И видя себе той Борис самого пору*гасма*, и от всего народного множества попир*аема*" (267) и мн. др. Однако, у авторов „сказаний" употребление рифмы несомненно стало уже сознательным приемом. Это видно не только из количества примеров и из употребления более длинных рифмованных тирад; наиболее показательно употребление рифмовых созвучий не суффиксально-флексивных, а коренных, иногда морфологически разнородных, в которых отсутствует обычный принцип параллелизма; при

этом рядом с точными рифмами попадаются рифмоиды различного вида, как результат попытки подыскать приблизительно точное созвучие: „...Иде же сечен бысть младый хв*раст*, ту рассечен лежаше храбрых воз*раст*; и иде же режем бываше младый *прут*, ту растерзаем бываше птицами человеческий *труп*. И неблагодарен бываше о сем *торг*: сопротивных бо полк со оружием прискакаше *горд*. Исходяще же нуж*ницы*, да обрящут си ве*ницы*, за них же и не хотяща отдаху своя зе*ницы*. Текущим же на лютый сей добыток *дров*, тогда готовляшеся им вечный *гроб*..." Н. Попов предполагает влияние на авторов, монахов Троице-Сергиевской лавры, южно-русских выходцев, принесших с собой уже сложившуюся технику силлабических виршей. Возможно, однако, что более внимательное изучение предшествующих памятников древне-русской литературы обнаружит самостоятельную традицию, которая до сих пор известна лишь в своих разрозненных и случайных начатках— и в окончательном развитии в произведениях начала XVII века.

Как бы то ни было, искусство рифмы в книжной русской поэзии восходит, как известно, не к этим явлениям эмбриональной рифмы в древне-русской прозе, а также—не к аналогичным элементам народного песенного стиха, но к стороннему воздействию уже сложившегося в юго-западной Руси искусства силлабических виршей, возникшего, в свою очередь, под польским влиянием. Ак. В. Н. Перетц разли-

чает в своих „Исследованиях“ (т. I, 421) два типа малорусского виршевания, восходящие к таким же типам польских стихов: „Относительно внешности, строения стиха — уже старшие из дошедших до нас памятников юго-западно-русской поэзии могут быть разграничены на два разряда, наблюдаемые несколько ранее и в польской поэзии. В Польше, поскольку мы можем судить на основании данных XV—XVI вв., сначала появились стихи неравносложные, только с приблизительно сходным числом слогов, снабженные рифмой. Такие стихи господствуют до конца XVI века, но после Кохановского — мы уже не встречаем у известных поэтов хромающих стихов, с школьными, ученическими рифмами (cadentiæ baccalaureæ). В Малороссии дело обстояло иначе. Здесь первый род стихов быстро демократизировался и, давая широкий простор импровизатору, стал любимым у слагателей и певцов народных дум. К первому относятся стихотворения типа предисловия к Острожской Библии — стихи неравносложные, но снабженные рифмой; ко второму — типа опытов А. Рымши — равносложные, наиболее употребительных в польской поэзии размеров“.

Разумеется, более архаический тип стихосложения (неравносложные вирши) сохраняет также более архаическую рифмовку (рифмоиды). С этой точки зрения стихи из Острожской Библии (1581) возбудили уже внимание Востокова („Опыт о русском стихосложении“, 1817, стр. 81). Напр.:

Вторыи воинъ пръвому храбростію подобныи,
токмо оружіемъ отмѣненъ и то посел гробныи.
Мечь бо обнаженъ в десницы имѣа острыи о б о ю д у
имже крѣпціи на враги пріемлютъ п о б ѣ д у.
Отсѣкаи Константинеど мракъ идолскіа л е с т и,
хощетъ бо богъ всѣмъ человѣком ся с п а с т и,
И отгоняи еретиковъ полки оумов р е д н ы я,
пріидоша бо въ миръ волки нещ а д н ы я,
Иже не свыще щенится
сіе скоренится ... и т. д.

В памятниках юго-западно-русского виршевания конца XVI и начала XVII века, опубликованных ак. В. Н. Перетцом („Исследования" т. II) можно найти много примеров архаической рифмовки; напр.— побеждати : молити (1593, стр. 139), явися : показася (1593; 140), добровольность : годность (1607; 145), небе : гербе (1604; 141), ненависти : заздрости (1614; 154) и мн. др. Ср. также „Вирши праздничные и обличительные на ариан конца XVI — начала XVII века" (изд. С. А. Щегловой, 1913) :—победа : народа, племя : имя (№ 2, стр. 61), послужити : даровати (№ 3, 62), стати : истерпити, небе : тобе, сподобил : свободил, славят : похвалят (№ 4, 63) и пр. Встречаются как ассонансы, так и консонансы, почти всегда сопровождаемые параллелизмом одинаковых окончаний. Следует отметить, что в виршах равносложных, следующих более совершенной метрической технике, неточные рифмы также встре чаются, они, конечно, реже у поэтов, старающихся строго придерживаться польских образцов (как А. Рымша), чаще у представителей искусства более

демократического. Во всяком случае, на протяжении всего XVII и начала XVIII века требование строгой рифмы не является для силлабических виршей юго-западной России обязательным.

Отсюда понятно, что новая силлабическая поэзия, занесенная в Москву выходцами из Малороссии и получившая здесь самостоятельное развитие, еще долгое время сохраняла свободную рифмовую технику, сложившуюся на юго-западе. Так, Симеон Полоцкий рифмует в „Псалтири" — державных: избранных, хвалы: славы (неоднократно), темный: спасенный, обиловах: возглаголах, нову: богу и пр.; в „Месяцеслове" — славим: хвалим (неоднократно), Казани: сынами, дружина: положила и пр. (ассонансы). Допускает подобные вольности и Феофан Прокопович, напр. — стуки: превеликий („Сражение при р. Пруте"). Кантемир, перечисляя „вольности в рифме", рядом с графическими отклонениями ставит и неточные рифмы — удобный: стопный, нужный: воздушный, простый: острый. В его собственных „Сатирах" встречаются, напр. — можно: должно (I, 125), простый: преострый (IV, 81), полно: невольно (IV, 181), довольно: полно (V, 43, 73, 685) и др. В ранних стихах Тредьяковского (1734—37 гг., А. Куник „Сборник материалов", ч. I) находим — подобный: угодный, благость: радость (78), льстивно: взаимно, упрямства: чванства (39), полны: довольны (40) и мн. др. В „Одах", относящихся к более позднему периоду, в виде исключения — подлость: годность (Ода XVI). У Ломоносова в „Одах похваль-

ных“ — только следующие примеры: потомки : звонки (II, 14), своим : Константин (IV, 9), Петр : недр (VIII, 4 и XVII, 2) : щедр (XX, 23). В первых редакциях „Елегий“ и „Еклог“ Сумарокова (т. IX) можно отметить — должно : возможно (Екл. I, 6), исполнит : вспомнит (Ел. 9, 62), вспомню : наполню (Ел. 9, 63). Державин, как уже было сказано, снова вводит в употребление рифмоиды, и эта первая попытка расшатать только что утвердившуюся систему точной рифмы сохраняет свое влияние до Пушкинской эпохи.

5. Рифма в былине.

Богатый материал для изучения эмбриональной рифмы представляет русская народная поэзия. Правда, по отношению к рифме в лирической песне остается открытым сложный вопрос о городском влиянии: книжная песня, как старинная, силлабическая, возникшая под западно-русскими воздействиями, так и новейшая — XVIII и XIX века, подсказывает народной поэзии новые формы, и требуется каждый раз специальное исследование, чтобы установить нередко спорное происхождение песни и ее относительную хронологию. Вместе с тем изучение лирической песни требует точной записи музыкального исполнения, которая во многих случаях отсутствует. Иначе обстоит дело в отношении былины. Здесь перед нами сравнительно стойкая традиция, документально засвидетельствованная уже с самого начала XVII века и сохра-

нившаяся без значительных изменений вплоть до наших дней. Ритмическое строение былины сравнительно просто и может быть до некоторой степени рассматриваемо в отвлечении от мелодии. На примере былины можно обнаружить те общие условия зарождения эмбриональной рифмы в русской народной поэзии, которые присутствуют и в лирической песне, скрещиваясь здесь с городскими влияниями.

Эмбриональная рифма играет в строении былинного стиха чрезвычайно существенную роль. Достаточно сказать, что около одной трети стихов былины обычно связаны рифмой. Как это ни странно, такое существенное явление былинного стиха обычно ускользало от внимания исследователей. Так, ак. М. Н. Сперанский пишет, выражая в этом вопросе лишь общее мнение: „Структура устно-народного стиха характеризуется, прежде всего, отсутствием в нем рифмы (столь характерной для нашего литературного)...“ („Русская устная словесность“, 1917, стр. 140). „Не признавая в общем рифмы в конце стиха, как одного из средств музыкальности речи, песня как бы взамен ее пользуется внутри стиха созвучиями слов, допуская их иногда и в конце стиха; под влиянием книжной рифмованной поэзии, повидимому, рифма постепенно получает права гражданства и в устной песне, как это, напр., довольно ясно можно проследить на позднем устном духовном стихе (т. н. кантах, псальмах), стоящем в зависимости от

силлабической вирши русского юга XVI — XVII столетия, а также современной нам «частушке»" („Былины", изд. Сабашникова, т. I, М. 1916; стр. 37). Причина общего невнимания к такому, казалось бы, значительному явлению в метрическом строении былины лежит в том обстоятельстве, что исследователи народной поэзии подходят к своему предмету с узкими понятиями современной книжной и „точной" рифмы, не привлекая к рассмотрению вопроса надлежащего сравнительно-исторического материала. Былинная рифма не играет в метрической композиции постоянной организующей роли, как в строфической лирике, и связывает соседние стихи в свободные и изменчивые сочетания: это — рифма эмбриональная по своей композиционной функции. Лишь в немногих случаях она приближается к строгой форме, т. н. „точной рифмы", обычно оставаясь на ступени „рифмоида". Наконец, по своему происхождению, русская народная рифма является непроизвольным следствием ритмико-синтаксического параллелизма соседних стихов или полустиший, лишь постепенно и не во всех случаях приобретая значение, как самостоятельное созвучие.

Основные особенности ритмического строения былинного стиха были указаны уже Востоковым („Опыт о русском стихосложении" 1817). Востоков отметил три главенствующих ударения, с различным числом неударных слогов между ними; последнее ударение обязательно падает на третий

слог с конца (дактилическое окончание), в исключительных случаях (ср. напр. былину о „Вольге и Микуле") — на четвертый (окончание гипердактилическое). Существенную поправку в эту теорию вносит статья ак. Ф. Корша („О русском народном стихосложении", Изв. отд. р. яз. 1896, т. I, кн. 1): рассматривая былинный стих в связи с ритмическим строением напева, Корш показал, что на последний слог обязательно падает ударение (метрическое отягчение), независимо от фонетической ударности этого слога. Четырехударный былинный стих разделяется цезурой на два полустишия с двумя ударениями в каждом; из этих двух ударений одно (обычно первое) в музыкальном исполнении главенствует. Расположение ударений определяется прежде всего ритмической структурой былинного напева; однако, как указывает Корш, ритмические акценты напева обычно совпадают с главными ударениями речевого материала, хотя былина и пользуется очень широко теми возможностями перемещения словесного ударения, которые возникают в народных говорах, благодаря подвижности ударения в различных словообразовательных категориях. Наряду с ударениями словесными могут учитываться главенствующие акценты неразрывных фразовых групп (то, что Востоков называл „просодическими ударениями"), напр., добрый-мо́лодец, красна-де́вица, на добра́-коня, золота́-орда, щукой-ры́бою, птицей-со́колом, хлеба-ку́шати и мн. др. Что касается слогового

наполнения метрической схемы, то число неударных слогов между ударениями является величиной переменной, и от его изменения зависит разнообразие ритмического рисунка былины. Подробности распределения между этими слогами временных элементов метра („мор"), которые особенно занимают Корша, могут быть выяснены только в связи с музыкальным исполнением. Но основная метрическая схема, определяемая четырьмя главенствующими ударениями, отчетливо выступает и в обычном чтении:

... Молóдой Вольгá Святослáвговѝч
Посылáет он цéлым десяточкòм
Он своéй дружи́нушки хорóброѐй
А ко э́той ко сóшке кленóвоѐй
Приéхали они цéлым деся́точкòм
Ко этой слáвной ко сóшке кленóвенькòй
Они сóшку за óбжи кружкóм вертя̀т
Сóшки от зéмли подня́ть нельзя̀
Не могут они сóшки с земéльки повы́дернутѝ
Из омéшиков земéльки повы́тряхнутѝ
Брóсити сóшки за раки́тов кýст...

Для вопроса о рифме наиболее важно присутствие в стихе четвертого обязательного ударения на последнем слоге. Таким образом окончание былинного стиха не дактилическое, как думал Востоков, а двухударное дактилического типа (как в древне-немецком Отфриде), с метрическим отягчением на последнем слоге, которое отчетливо слышится в музыкальном исполнении, иногда сопровождаясь растяжением (долготой) (__ __ __ : Свято-

сла́вговѝч, деся́точко̀м, хоро́броѐй, кло́нитсѐ, расстила́етсѐ и т. п.); в редких случаях встречается четырехсложное (гипердактилическое) окончание, также с двумя ударениями — на последнем слоге и на четвертом с конца (́ _ _ _ ̀ : повы́дернутѝ, повы́тряхнутѝ). Следует отметить, что двухударное окончание может быть заполнено не только одним словом с ударением на третьем слоге, как в приведенных примерах, но также группой из двух слов, из которых второе, будучи односложным или двухсложным, обладает самостоятельным ударением, подчиненным более сильному ударению первого слова; напр. за раки́тов ку́ст, в стольный Ки́ев гра̀д, во чисто́м полѐ, на одно́ плечко̀, кружко́м вертя́т, подня̀ть нельзя́ и др.

При таких обстоятельствах для точной рифмы в сущности достаточно полного соответствия в последнем слоге. Точной рифмой с этой точки зрения будут напр. такие созвучия: „Не сырой дуб к земле клонится, не бумажные листочки расстилаются“ (— ца: — ца) и даже: „Ох ты гой еси, моя матушка, молода княгиня Тимофеевна“ (— а: — а). Ср. в особенности в таком сочетании, где ударение на последнем слоге подчеркнуто самостоятельным словом, напр. Ой ты гой еси молода жена, молода Памельфа Тимофеевна“. Однако, как в „Отфриде“, рифмовое созвучие редко ограничивается последним слогом, стремясь распространиться до третьего слога с конца, носящего фонетическое ударение; таким образом былинная рифма из одно-

сложной имеет тенденцию в направлении дактилической рифмы.

Можно распределить былинные рифмы на несколько категорий в зависимости от степени осуществления этой тенденции. Т. к. в большинстве случаев созвучное окончание является следствием однородного грамматического строения рифмующих слов (параллелизма суффиксов и флексий), то самые размеры рифмы связаны с размерами сходных морфологических элементов. Выделяю прежде всего наиболее обширную категорию грамматически однородных сочетаний.

1. Рифмы односложные. Звуковое соответствие ограничивается последним слогом, имеющим метрическое усиление. Число примеров крайне ограничено. Ср. Муромл*я*: Карачиров*а* (Гельфердинг, 74; 1, 158), Илью Муромц*а*: богатыр*я* (5, 750), добру молодц*у*: богатыр*ю* (5, 1000), по солнышку: по месяц*у* (79; 59, 74, 357), матушк*а*: Мамельфа Тимофеевн*а* (9; 17, 53, 74, 225, 413), Илью Муромц*а*: Добрынюшку Никитич*а*: Михайлу Пóтыка Иванов*а* (9, 326), Добрыня сын Никитин*ич*: Пóтык сын Иванов*ич* (9, 424, 429, 458) и немногие другие. Не многочисленнее те случаи, когда к созвучию последнего слога присоединяется одинаковый опорный согласный, напр. крестьяно*вать*: пометы*вать* (73, 55), соловье*го*: зверино*го* (74; 43, 75, 223), до пугов*ки*: до петель*ки* (9, 518, 520, 537, 539) и др.

2. Рифмы двусложные. Звуковые соответствия двусложных окончаний представляют наиболее рас-

пространенный тип былинной рифмы. Глаголы — заколод*ела*: замурав*ела* (74, 30), поезж*ивать*: потапт*ывать* (79; 4, 14), вывер*тывал*: откид*ывал* (79, 382), запечал*ился*: закручин*ился* (79, 285), почурк*ивать*: присвист*ывать* (9, 521), хлеба куш*ати*: пообед*ати* (74, 141) и др. Прилагательные — мужн*юю*: женск*ую* (5, 835), велик*ую*: немал*ую* (79; 258, 307), тяжел*ыи*: богатырск*ии* (79, 369), бел*ыи*: зелен*ыи* (79, 446), велик*ая*: проклят*ая* (9, 44), богат*ого*: новгородск*ого*: щаплив*ого* (5, 754) и пр. Существительные — Гург*овцем*: Орех*овцем*: Крестьян*овцем* (73, 20, 60), Чурилышко сын Пленк*ович*: Дюк Степан*ович* (9, 511, 589, 91) и пр. Нередко двусложная рифма бывает расширена созвучием опорного согласного второго слога, ср. проха*живал*: проез*живал* (74, 32), обруча*ласи*: поклони*ласи* (5, 1034), по писа́*ному*: по уче*ному* (74, 148), сирот*скии*: бобыль*скии* (9, 433), на пра*вое*: на ле*вое* (9, 512), придвер*нички*: приворот*нички* (5, 890, 900, 952, 961, 973, 977) и др.

3. При совпадении всех трех слогов получается точная рифма. Число точных рифм в былинах не велико; значительная часть примеров относится к постоянным сочетаниям, связанным смысловым соответствием (синонимический параллелизм). Глаголы — подлыгаешься: насмехаешься (74, 177), кушаю: слушаю (9, 552), кушати: порушати (9; 432, 440) и пр. Прилагательные — соловьиныи: звериныи (74, 115, 129), богатая: проклятая (9; 15 р.), точеного: золоченого (9; 112, 241, 364), столовыи: дубовыи (9, 189), певучии: крыкучии (9, 540, 543, 548

558, 563, 578) и др. Существительные — Поповича: Пленковича (5, 756).

4. В рифмах четырехсложных (гипердактилических) возможны те же основные случаи. Особо отметить следует совпадения в трех последних слогах с различным ударным (четвертым) слогом, напр. пону́к*иваёт*: помёт*ываёт*: вывёрт*ываёт* (73, 41), покры́к*ивати*: пома́х*ивати* (73, 158).

5. Благодаря параллелизму префиксов многие из указанных сочетаний приобретают характер глубоких рифм. Отметим такие случаи — заколодела: замуравела (74, 30), призадумались : призаслухались (5, 996), перескакивал : перемахивал (74, 53), натягивал : накладывал (74, 81), повыдернули: повытряхнули (73, 97), придвернички : приворотнички (5, 952), захвастливо : захвачено (9, 80) и др.

6. В большинстве приведенных примеров, при морфологически однородном строении рифмующих слов, расширение рифмового созвучия происходит за счет морфологически тождественного окончания (суффикса или флексии). Однако, в некоторых случаях созвучие захватывает часть корня; ср. кушати : рушати, кушаю : слушаю, пра*вую* : ле*вую*, проха*живал* : проез*живал* и пр., а также такие характерные примеры, как — за*хва*стлив*о* : за*хва*чен*о* (9, 80, 274), *у*даль*ю* : *у*часть*ю*, на *ве*че*ри* : на *ве*се*ли* и т. п. На эти примеры следует обратить особенное внимание: они показывают, что рифмовое созвучие приобретает для поэта значение независимо от породившего его параллелизма, который сам по

себе еще не требует совпадения коренных гласных или согласных. В этом отношении особенно показательной является чрезвычайно обширная группа рифм (ассонансов), в которых кроме одинаковых окончаний (иногда односложных, в большинстве случаев — двусложных) совпадают также ударные гласные третьего слога (обыкновенно — коренные), хотя между ударным гласным и окончанием могут находиться несоответствующие друг другу группы согласных (по типу — гласн. + *x* + окончание : гласн. + *y* + окончание). Совпадение ударных гласных, в особенности — гласных коренных, свидетельствует о самостоятельной ценности рифмового созвучия для певца. Ср. при двусложном окончании — глаголы: перескак*иват* : перемах*иват* (74, 53), натяг*ивал* : наклад*ывал* (74, 81), выспраш*ивать* : высказ*ывать* (5, 791), призадум*ались* : призаслух*ались* (5, 996), общен*ивать* : поезж*ивать* (9, 336), поскак*ивать* : помах*ивать* : погряз*ывать* : выхват*ывать* (79, 378) и др.; прилагательные — хоробр*оей* : кленов*оей* (73, 117), любим*ыи* : зверин*ыи* (74, 111, 122): соловьин*ыи* (74, 115), городов*ую* : наугольн*ую* (5, 885), скоморовск*ии* : глубок*ии* : яровчат*ы* (5, 945), сорочинск*иих* : змеин*ыих* (79, 53, 69, 135, 224, 231), медн*ыма* : железн*ыма* (79, 799), сахарн*ыих* : медвян*ыих* (79, 323) и др. При односложном окончании (гласный второго слога нередко ассонирует) — большинство существительных — бояр*ина* : богатыр*я* (5, 798, 828, 832, 853, 857), Киев*у* : Владимир*у* (5, 883; 9, 20, 56, 63, 419, 488, 491), матушк*а* : Олександровн*а* (5,

747, 1079), потни*чки* : войло*чки* (67, 9), о голо*вах* : о хоб*отах* (79, 116) и др.; реже — прилагательные и глаголы, которые обычно принадлежат к первой группе: поразойду*тся* : порасходя*тся* (74, 234), покриви*лись* : рассыпа*лись* (74, 255), стольнё-кие*вской* : чернигов*ской* (9, 554), за*хв*астлив*о* : за*хв*ачен*о* (9, 80, 274) и др. Известная доля таких рифм, в особенности глагольных, должна быть отнесена за счет параллелизма префиксов — *вы*скоч*ил* : *вы*рон*ил* (5, 771), *повы*дер*нут* : *повы*тях*нут* : *повы*лок*нут* (73, 93) и т. п.

7. Особую категорию образуют рифмы в фонетическом отношении неравноударные: односложное или двусложное слово с самостоятельным ударением на последнем слоге объединяется в рифме с метрически отягченным последним слогом дактилического окончания. Глаголы — рысью идёт: поскакиваёт (73, 154), бог не дал : не пожаловал (5, 760), перескакивал : промеж ног пущал (5, 882) (9, 86, 101, 108, 250, 295), в скирды складу : домой выволочу (73, 178). Имена — на добром кони : у стремени (74, 106), любима семья : Микулична (5, 775, 920), по Царю-граду : по Киеву (5, 920, 992), матушку : молоду жену (5, 1040), Добрынюшки : во Пучай-реки (79, 85), змеи лютою : по белу свету (79, 170), ко добру-коню : снарядную (79, 184), на белы груди : груди белыи (79, 165), палаты белокаменны : во белы руки (79, 217, 282, 315) и др. Несмотря на то, что созвучие ограничивается здесь одним последним слогом, оно особенно отчетливо

выделяется, благодаря словесному ударению на односложном или двусложном самостоятельном слове.

8. Возможны и такие случаи, когда оба элемента рифмы обладают самостоятельным словесным ударением на последнем слоге. В таких созвучиях мы стали бы по привычной аналогии книжной лирики усматривать точную мужскую рифму. Ср. в глаголах — сидя сидит : лежа лежит (73,74), пива наварю : мужичков напою (73, 181), женат бывал : с женой сыпал (5, 1090), в полон возьму : огнем пожгу : в собя пожру (79, 124); в именах — на сыру землю : во ковыль траву (79, 161), у Пучай реки : во чистом поли (432, 79), по три́ годѝ : пó три днѝ (9, 165, 171, 180, 231, 277, 500). Интересно отметить, что общая тенденция к установлению звукового тождества ударных гласных третьего (или четвертого) слога отражается в той или иной форме и на этих составных рифмах, ср. глуб*о*ки мор*я* : т*е*мны лес*а* (73, 10), во с*и*них мор*я*х : во ч*и*стых лес*а*х (73, 7), на сыру земл*ю* : по чист*у* пол*ю* (74, 85), зелен*а* вин*а* : полтор*а* ведр*а* (74, 46, 241), на добр*а* кон*я* : с широк*а* двор*а* (79, 342), на одн*о* плечк*о* : на одн*о* ушк*о* (74, 205), по сво*им* мест*ам* : по сво*им* дом*ам* (79, 452), к голов*ы* хребт*ом* : к голов*ы* лиц*ом* (79, 460) и мн. др.

Во всех примерах, приведенных до сих пор, былинная рифма неразрывно связана с параллелизмом морфологического строения рифмующих слов. Созвучность одинаковых суффиксов появляется, как непроизвольное отражение ритмико-синтаксического

параллелизма, господствующего стилистического приема в русской народной поэзии. Для того, чтобы показать, что созвучная концовка может иметь и самостоятельное значение в строении былинного стиха, необходимо обратиться к изучению различных приемов былинного параллелизма.

Простейшей формой ритмико-синтаксического параллелизма является одинаковая последовательность ритмико-синтаксических групп в двух соседних стихах, иногда связанных также повторением одной из групп (обыкновенно — первой). Мотивируется такое построение различно: чаще всего — синонимической вариацией, иногда повторением или параллелизмом действия, перечислением, иногда контрастом и т. п. Напр.:

...Во глазах мужик да подлыг*аешься*
Во глазах мужик да насмех*аешься*...
...Да пехотою никто да не проха*живал*,
На добром коне никто да не проез*живал*...
...Ён тетивочку шелковенку натяг*ивал*
А он стрелочку каленую накл*адывал*...
...Его бурушко проскак*ивал*
Его маленький проверт*ывал*...

Во всех приведенных примерах синтаксический параллелизм, определяющий строение стиха, захватывает и последнее слово в стихе, отражаясь на параллелизме его морфологического строения и тем самым на звуковом тождестве окончаний. В указанных случаях рифма всюду глагольная. Однако, в конце стиха может стоять и прилагательное—

эпитет (реже — наречие) и существительное. Напр.:

(1) ... А во той Индеюшки бог*атыи*
Да во той было Корелы во прокл*ятыи*...
...Постланы мосты да все кирпичн*ыи*
Сыпаны пески да рудожелт*ыи*...
...Справила я заповедь то мужн*юю*
Справлю свою заповедь то женск*ую*...
...Наши животы сир*отскии*,
Его глазушки поп*овскии*...
...Не быдь ко ти рожо́ное за*хва*стлив*о*,
Так не будешь ти рожоное за*хва*чен*о*...

(2) ...Из того ли то из города из Муром*ля*,
Из того села да с Карачиров*а*...
...А й о трех змеинище о г*оло*в*ах*,
О двенадцати она о х*обот**ах*...
...Ен спустил то Со́ловья да на сыр*у* земл*ю*,
Ен повез его по славну по чист*у* пол*ю*...
...Первым городом Гу́рг*овцом*
Другим городом Орех*овцом*
Третьим городом Крестьян*овцом*...

В большинстве случаев синтаксический параллелизм внутри стиха не является строго выдержанным; однако, в конце соседних стихов все же возвращаются параллельные формы (глагольные или именные), в большинстве случаев связанные между собой созвучными окончаниями: так возникает на конце стиха более или менее постоянная концовка — как бы неподвижная точка, к которой возвращается с разных сторон метрическая композиция. Напр.:

...Мни-ка надобно божья помочь крестьянствовать,
С края в край бороздки пометывать...
...А орет в поле ратой, понукиваёт,
С края в край бороздки помётываёт...
...Она взяла по полатам то похаживать,
Своим голоском поваживать...
...Чтобы добрый конь из под седла не выскочил,
Добра молодца в чистом поли не выронил...

Благодаря привычному связыванию соседних стихов синтаксически параллельными концовками и суффиксальной рифмой, нередко возникает как бы ложный параллелизм, при котором связанные морфологически параллельными концовками (и рифмой) стихи в смысловом отношении совершенно самостоятельны и не имеют никакого сходства в отношении последовательности синтаксических элементов. Напр.:

...Он подъехал на кобылке соловенькой
А ко этой ко сошке кленовенькой...
...Ай же мужевья наши любимыи
Вы берите тко рогатины звериныи...
...Ехал Вольга он до ратоя
День с утра ехал до вечера...
...А й кидает она палицу булатнюю
А й под облаку да под ходячую...

Такие случаи свидетельствуют о том, что композиционный принцип морфологически параллельной концовки (рифмы) постепенно освобождается в былине от породившего его явления ритмико-синтаксического параллелизма.

В сущности, теоретически вполне возможно построение параллельных стихов без конечной рифмы. Однако, фактически такие случаи встречаются очень редко. Напр.:

Как у той ли то у грязи то у Черноей
Да у той ли у березы у покляпыя
Да у той ли речки у Смородины
У того креста у Леванидова...

Сказители, видимо, неохотно допускают такие несоответствия. Точно также лишь в ограниченном числе примеров синтаксически параллельные элементы на конце стиха (напр. сказуемое-глагол, определение-прилагательное и т. п.) встречаются в различных морфологических видоизменениях (напр. в разном числе, падеже и т. д.). Ср. сошка кленовая : гужики шелковые (73, 46), ратой... понукивает : сошка поскрипывает ; омешики почиркивают (73, 28, 34), рогатины звериныи : гнездышко... соловьиное (74, 123, 130), во норы во змеиныи : достать да племяничку любимую (79, 226, 263, 278, 311), на глинушку дожжовую : на помялушко сосновое (9, 197), потнички : войлочки : седелышко (5, 765; 9, 67). Эти редкие случаи интересны, как первые примеры созвучий (конечно — неточных), в которых отчасти нарушен принцип параллелизма. Неполный параллелизм встречается также в сочетаниях прилагательного с существительным (при одинаковом падежном окончании) или краткой формы прилагательного с полной. Чаще всего совпадение

при этом ограничивается последним слогом, к которому иногда присоединяется коренная (ударная) гласная третьего слога. Ср. Владимир*у*: стольнокиевск*у* (9, 110, 180), племничку любиму*ю*: Забаву Путятицн*у* (79, 193, 264, 278, 311), в палату белокаменн*у* : в свою... горенк*у* (74, 139), [по писáному]: по уч*е*ном*у*: в ос*о*бин*у* (74, 148 и др.), голов*ы*: неумильни*и* (9, 614), за получк*ою*: с дружинушкой хоробр*ою* (73, 24), а также — неверны*и* : неплочен*ы* (79, 238), велику*ю* : немаленьк*у* (79, 274), клен*о*ву*ю* : соловеньк*у* (73, 84), [столовыи] : дубовы*и* : крупитчат*ы* (9, 186) и т. п.

Наконец, в былинах встречается некоторое количество концевых созвучий (обычно односложных), в которых рифмующие слова не связаны морфологическим параллелизмом; к таким грамматически разнородным рифмам относятся сочетания именных форм с глагольными, а также различных по своему грамматическому значению именных и глагольных форм между собой. В тех случаях, когда два соседних стиха оканчиваются на одинаковую гласную, при отсутствии параллелизма, можно было бы предполагать случайное совпадение. Ср. спородил*а*: матушк*а* (5, 736), сделал*а*: за Попович*а* (5, 1046), волшебник*и*: во Киев*и* (219, 79). Напр.:

...Ты зачем меня несчастного спорóдил*а*
Спородила бы, родитель моя матушк*а*...
...Что не по твóиму наказу я нунь сделал*а*
А пошла за мýж за смелого Олешку за Попович*а*...

Однако, некоторые из этих созвучий подчеркнуты сильнее, благодаря самостоятельному ударению на односложном или двусложном слове, ср. за муж пошла : за Поповича (5, 872), с широка двора : матушка (79, 342), на Пучай реки : красны девушки (89, 90), добра коня : переметныма (9, 221), во чистом поли : богатыри (9, 332). В других случаях, и это особенно важно, созвучия конечных гласных в грамматически неоднородных сочетаниях составляют часть целой рифмованной тирады, выдержанной на одинаковую конечную гласную. Напр. Киев*у* : Владимир*у* : городов*ую* : наугольн*ую* : ко вдовином*у* (5, 880), обидел*и* : яровчат*ы* : во погреб*и* (5, 940), сдела*ю* : Добрынюшк*у* : в полон возьм*у* : огнем пожг*у* : в собя пожр*у* (79, 122), на белы груд*и* : груди белы*и* : буйны голов*ы* : молилас*и* (79, 165), богатыр*и* : белокаменн*ы* : кушат*и* : во столовы*и* (9, 436) и т. п. Таким образом в этой форме, конечно — еще зачаточной, опять-таки утверждается искание одинаковых созвучий независимо от синтаксического и морфологического параллелизма.

В просмотренных мною двенадцати былинах, составляющих вместе 3611 стихов, различные категории рифм распределяются в приблизительно постоянных отношениях. В среднем около одной трети стихов (35 %) имеют рифмы; из этого числа около половины совпадают также ударными гласными: следовательно, в довольно значительной части к созвучным окончаниям присоединяется совпадение, не объяснимое только явлением параллелизма.

Былины старой записи (Кирши Данилова) несколько беднее рифмами (около 30 %): это объясняется, повидимому, менее точным воспроизведением стилистических особенностей текста (напр. повторений). Из былин новой записи (Гильфердинга) Калинин, напр., охотнее пользуется рифмой, чем Рябинин (более 35 %). Былина о Дюке в исполнении Калинина поражает особенно большим числом созвучных окончаний (до 47 %), объединенных в своеобразные и редкостные композиционные сочетания; около четверти всех стихов этой былины пользуется совпадениями ударных гласных; в исполнении Рябинина былина эта насчитывает немногим меньше обычной трети рифмовых созвучий. Впрочем, при сравнительном постоянстве рифмовой техники в былине, для того чтобы судить об индивидуальной манере сказителей, необходимо собрать гораздо более обширный материал ([119]).

Как рифмы эмбриональные, концевые созвучия не имеют в былине постоянной композиционной функции: в противоположность строфической лирике былина не может быть разбита на простые и равные композиционные единицы — строфы, чередующиеся по постоянному закону. Тем не менее в метрической композиции былины рифма также играет существенную роль: в ее составе мы легко выделим более разнообразные, более свободно-построенные ритмико-синтаксические единицы, которые могут быть условно названы „строфемами“ ([120]). Сказитель свободно пользуется этими

строфемами: в этом отношении композиционное членение былины можно сравнивать (mutatis mutandis) со свободными строфическими тирадами лирической поэмы Пушкина или Лермонтова, написанной четырехстопным ямбом с вольной рифмовкой („Кавказский Пленник“ и др.), в которых без видимого закона чередуются рифмы смежные, перекрестные, опоясывающие, — двойные и тройные. Возвращение некоторых излюбленных типов строфического объединения показывает, что для сказителя такое объединение — не случайное отражение стилистического приема повторения и параллелизма, а постоянный композиционный прием, представляющий эмбриональную строфу.

Наиболее простое и обычное объединение—два соседних стиха, связанных параллелизмом и рифмой (тип *a a* : Из того ли то из города из Муромля, Из того села да с Карачирова). Примеры приведены выше. На ряду с этим основным типом очень обычно объединение по три стиха (тип *a a a*). Напр.:

...Перва за́става — то змеи поклёвучии,
Друга за́става — е звери поедучии,
Третья за́става — то горушки толкучии... (85, 24)
...А орет в поли ратой, пону́кивает,
А у ратоя то сошка поскрипывает,
Да по камешкам омешики почиркивают... (73; 28, 34)
...Притащила ему платья скоморовскии,
Отмыкала о́на погреба глубокии
Подавала тут гусёлышка яровчаты... (5, 945)
...День то за днем будто дождь секет,
А неделя за неделей как трава растет,
Год тот за годом да как река бежит... (5, 805, 811, 838)

...Говорил то им молоденький Добрынюшки:
— Ай жо девушки ца вы голубушки,
Беломойници вы портомойници... (79, 98) и мн. др.

Гораздо реже встречаются группы по четыре стиха, объединенные одинаковой рифмой (тип *aaaa*):

...Так пехо́тою никто тут не прохаживат,
На добро́м кони никто тут не проезживат,
Птица черной ворон не пролетыват,
Серый зверь да не прорыскиват... (74, 10)
...И брали они жеребчиков моло́дыих,
Молодых жеребчиков бухарскиих,
Бухарскиих жеребчиков темнокариих,
Темнокариих жеребчиков нелёгченых... (32, 9)

Более обширные строфические объединения на одну рифму встречаются только на эффектных вершинах действия, в исходе и т. п. Напр. богатырский подвиг Дюка (состязание с Чурилой — у Калинина):

...С бережка боярин да выскакиват
К дру́гому боярин да прискакиват
Поскорешенько коня да поворачиват
Осерёд реки боярин да припадыват
За̀ волосы он Чурилушку захватыват
Да с воды с конем выздымливат
К солнышку к Владимиру притаскиват... (9, 603)

В более обычных случаях в таких длинных тирадах, написанных на одну рифму (тип *aaaa a...*), сохраняется одинаковый конечный гласный, но рифмующие слова принадлежат к разнородным грамматическим категориям. Напр.:

...А приехал он ко славному ко городу ко Киеву
А ко ласковому князю ко Владимиру
Через ту стену наехал городовую
Через тую башню наугольную
А к тому было ко дворыщу вдовиному... (5, 884)
...А'ще что я похочу, то над ним сделаю:
Похочу то я молóдого Добрынюшку,
Похочу Добрынюшку в полон возьму,
Похочу то я Добрынюшку то и огнем пожгу,
Похочу то я Добрынюшку то и в собя пожру... (79, 122)

Отдельные строфемы не всегда остаются в былине обособленными: нередко они объединяются в более или менее обширную цепь одинаково или различным образом построенных строфических групп. Простейший случай — объединяются две пары (тип aa, bb). Напр.:

...Еще день за день как быдто дождь дожжит
Да й неделя за неделей как река бежит,
То он в день едет по красному по солнышку
Да он в ночь ехал по светлому по месяцу... (79, 57, 72)

В большинстве случаев типичные, повторяющиеся места былины, а также ее наиболее выдающиеся драматические вершины, представляются подобной цепью объединенных парными или тройными рифмами строфических групп. При этом начальный и в особенности конечный стих такой рифмованной тирады очень часто остается без рифмы. Напр. свист Соловья-разбойника (aa bb ccc x):

...А то свищет Сóловей да по соловьему
Ён крычит злодей разбойник по звериному,
Й от него ли то от пóсвисту солóвьего

Й от него ли то от пóкрику звериного,
То все травушки муравы уплетаются
Все лазоревы цветочки отсыпаются
Темны лесушки к земли вси приклоняются
[А что есть людей то, вси мертвы лежат] (74, 41)

Или скачка Добрыни Никитича через змеиное царство (x aaa bb cccc dd y):

[То он бил коня да й богатырского]
Первый раз его ударил промежу уши,
Другой раз его ударил промежу ноги,
Промеж ноги он ударил промеж задниц,
Да й он бил коня да не жалухою,
Да со всей он силы с богатырскою,
Ен давал ему удары-ты тяжелыи.
Его добрый конь да богатырскии
По чисту́ полю он стал поскакивать,
По целóй версты он стал помахивать,
По колену стал в земелюшку погрязывать,
Из земелюшки стал нóжки ён выхватывать,
По сенной купны земельки ён вывертывал,
За три выстрелу он камешки откидывал
[Потоптал всих малыих змиенышов]. (79, 369)

Или бой Ильи Муромца со станишниками (сборник П. Киреевского, т. I, 40, Выселок Александров):

...Ильюшенька по кораблю похаживает,
Тросточкой по пуговкам поваживает,
Его пуговки разбелéлися,
Его петелки разгорелися.
На всякой на пуговке по лютому зверю́
По заморскому льву.
Думали гадали станишнички,
По русскому назвать воры-разбойники,

Думали, гадали, как корабь разбить,
Корабь разбить, Илью в полон взять.
Его лютые зверья разревелися,
Все станишники перепугалися,
По синему морю расстрелялися,
В третий день сходилися
[И звали его во товарищи...]

Наконец, в былине о Дюке (Калинина) — послы князя Владимира приходят в Индéю богатую (aaaa bb aa bb cc c′c′):

...А подходят под Индею под богатую
А под ту было Корелушку проклятую,
Усмотрели тут Индею да богатую
Усмотрели тут Корелу да проклятую.
Вся Индея что ли нас да перепаласи
Вся Индея вдруг да загореласи?
А подходят под Индею под богатую
А подходят под Корелу под проклятую,
Думали Индея перепаласи,
Ажно их Индея не спугаласи.
Вся Индея тут стоит да у них в золоти,
А й полаты тут у них да белокаменны,
Столбики у них были точеныи,
Крышки ты у них да золоченыи... (9, 355)

Окончание двух или нескольких стихов, объединенных одинаковой рифмой, одним заключительным стихом без рифмы, отмеченное на примерах этих рифмованных тирад, принадлежит к излюбленным приемам строфической композиции сказителей. Особенно распространены строфемы из трех стихов (тип aa x): в некоторых случаях, пови-

димому, последний стих поется на другой мотив, чем два предыдущих. Ср.:

...Я из той же нунь Индеи да богатою
А из той было Корелы я проклятою
[Молодой боярин Дюк Степанович]... (9, 127)
...Я есть города от Муромля
Да села есть Карачаевска
[Да Илья же сын Иванович]... (3, 34)
...Там затворами затворено то медныма
Да подпорами то подперто железныма
[Так нельзя войти во норы во змеиныи] (79, 399)
...Скоморошина тут в речи да не вчуется
Скоморошина тут к речам да не примется
[Говорит же тут удàла скоморошина] (5, 980)
...Чтобы сошку с земельки повыдернули
Из омещиков земельку повытряхнули
[Бросили бы сошку под ракитов куст] (73, 105 и др.)

Следует отметить, что при тройных рифмах (тип *ааа*), в указанных выше примерах, третья рифма нередко несколько отличается от двух других, как своеобразное окончание строфемы. (См. выше — понукивает : поскрипывает : почиркива*ют*, или дождь секет : трава растет : река бе*жит* и др.). Группы в три (или четыре) рифмующих стиха с заключительным стихом без рифмы (тип aaa x) встречаются реже:

...Они сошку с земельки повыдернут
Из омешиков земельку повытряхнут
Из сошки омешики повылокнут
[Мне нечем будет молодцу крестьяновати]... (73, 93)

...Ен спустил то Сóловья да на сыру землю
Пристегнул его ко правому ко стремени булатному
Ен повéз его по славну по чисту полю
[Мимо гнездышко повез да соловьиное]... (74, 85)

Встречается также рифмовая пара, к которой спереди примыкает нерифмованный стих (тип x a a). Мы уже наблюдали такое свободное начало в первом стихе рифмованной тирады. Ср.:

[...У этой у кобылы у солóвоей]
Хвост-от до земли расстилается
А гривá-то колесом у ей завивается... (32, 34)
[— Бог тебе помочь орáтаюшкò]
А орать да пахать да крестья́новати́
С края в край бороздки помéтывати́... (73, 50)

Наконец, как большая строфическая тирада (см. выше), так и отдельное двустишие бывает заключено в кольце из свободных безрифменных стихов (тип x a a y). Напр.:

...[Его добрый конь да богатырскии]
С горы на гору стал перескáкивать
С холмы на холму стал перемахивать
[Мелки реченьки, озера промеж ног пущал...] (74, 53)

Следует отметить, что стих без рифмы (по терминологии немецких мейстерзингеров — waise) может вклиниваться между рифмованных стихов. При этом излюбленное положение его — на предпоследнем месте в строфической группе, так что последний стих как бы подхватывает оборванную нить

созвучных окончаний. Особенно распространены четверостишия типа *a a x a*. Ср.:

...Крест-от клал ён по писáному
Вел поклоны по ученому
[На все на три на четыре стороны низко кланялся]
Самому князю́ Владымиру в особину... (74, 148)

...Отправляе ему платьицев на три́ годы
А на три́ годы да на три дни
[В каждый день да трижды днём]
Ему платьицы-ты сменныи... (9, 277)

...А й на славноёй да на Пучай реки
Да й случились быть тут красны девушки
[Они клеплют тонко беленькое платьицо]
Говорят они молодому Добрынюшки... (79, 90)

Перекрестные рифмы, как известно, являются результатом более позднего развития поэтического искусства, чем обычные смежные, и мы не имеем поэтому основания ожидать в былинах большого числа таких рифм. Они появляются у сказителей в тех случаях, когда поочередно развиваются два одновременных и параллельных (или контрастных) действия. Так у Калинина, в состязании Дюка и Чурилы (тип ab ab):

...А Чурилушко тот Пленкович
Ставится на крылосо на правое,
Молодой боярин Дюк Степанович
Ставится на крылосо на левóе... (9, 511)

Или у Рябинина, в той же былине:

...Молодой боярин Дюк Степанович
Ен залогом тым поклáдает бесчетну золоту казну,
Молодой Щурилушко то Пленкович
Он покладает закладом буйну голову... (85, 401)

Калинин, который вообще любит сложные строфические построения, чаще других сказителей пользуется этим типом:

...Тут от пуговки до пуговки
А й пошли́ враны́, стали погуркивать,
А й от петелки до петелки
Поплыла змея, стала присвистывать... (9, 519)
...А й от пуговки было до пуговки
Пошли птицушки певучии,
А й от петелки до петелки
Пошли зверюшки крыкучии... (9, 539)

Такое амебейное чередование может сочетаться с повторением, напр. первый и третий стих заключают повторение, второй и четвертый рифмуют (тип rа rа):

[...Брал же Со́ловья Рахматова]
Брал Илья да за желты́ кудр*и*
[Вязал Со́ловья Рахматова]
Он ко левоей ко стремен*ы*... (3, 96)
[А у той ли у правыи у стре́мены]
Провожала е́го тут родитель матушк*а*
[А у той было у левыи у стремены]
Провожала то его да любима́ семь*я*
Молода́ Настасья да Микуличн*а*... (5, 774)

В начале былины о Ставре Калинин пользуется попеременно перекрестными рифмами и повторением (припевом), развертывая драматическую завязку былины (похвальбу Ставра) в великолепную рифмованную тираду (тип ar ar br br...):

[...Отвечает Ставёр да сын Годинович:]
— У нас есть тут города да с пригородками
[То мне молодцу не по́хвальба]
Есть у нас и сёла со присёлками
[То мне молодцу не похвальба]
Золота казна у молодца не держится
[То мне молодцу не похвальба]
Добры комони у молодца не ездятся
[То мне молодцу не похвальба]
Хоть и хороша мне да ро́дна матушк*а*
[То мне молодцу не похвальба]
Хоть бы по̀хвальна мне да молода́ жен*а*
[То мне молодцу не похвальба]
Она всех князей бояр повыманит,
Она солнышко Владимира с ума сведет... (7, 29)

Вообще, описание строфического строения былины только тогда можно назвать исчерпывающим, когда приняты во внимание рядом с рифмами и повторения, в особенности концевые, образующие тоже своеобразные концовки, своего рода тавтологические рифмы. Напр.: Выносили ёму честные подарочки. Не брал честныих подарочков... (3, 139) Ай ты сьезди тко во землю в Политовскую, К королю то к Чубадею Политовскому... (79, 244) Ены просят грошев подорожныих. А я был с шалыгой подорожною. А платил им гроши я подорожныи... (73, 70). Мимо гнездышко повез да Соловьиное. Во том гнездышке да Соловьиноем... (74, 119). Однако, уже из приведенных примеров видно с достаточной ясностью, какую существенную роль играют рифмы и обьединяемые ими строфемы в метрической композиции былины. Если строфиче-

ское членение былины не подчинено закону простой повторности, более сложно и многообразно по своим формам, чем привычная для нас книжная лирика, то все же каждая былина не является однообразной и нерасчлененной в метрическом отношении тирадой (как напр. драматический белый стих или даже гекзаметр гомеровского эпоса), а обнаруживает вместе с эмбриональной рифмой и эмбриональную строфику.

Поскольку былинная рифма находится и по сейчас в стадии рифмы эмбриональной, она может возникать в былинном стихе не только, как концевое созвучие. При условии ритмико-синтаксического параллелизма двух соседних стихов, былинный стих, естественно распадающийся на три акцентных и синтаксических группы (последняя — с добавочным ударением на крайнем слоге), может объединяться с другим стихом морфологическими и звуковыми соответствиями в каждой из трех его долей. Так в результате параллелизма рядом с конечными рифмами возникают начальные и срединные. Ср. напр.:

...А подп*оры* он | *железныи* | отк*идывал*
Да-й затв*оры*-ты | он *медныи* | отдв*игивал*... (79, 402)

...Посвист*и*, | Солов*ей*, | по соловь*иному*
Пошип*и*, | зм*ей*, | по зме*иному*
Зрявкай, | зв*е*рь, | по тур*иному*... (Кир.: Илья, III, 6, 155)

...Уходи*ли* то | вси р*ыбушки* | во глубо́ки моря
Улет*али* | вси пт*ички* | за о́болоки
Убег*али* | вси звер*и* | за тéмны леса́...   (73, 10)

Начальные и срединные рифмы встречаются во всех былинах, хотя в значительно меньшем числе, чем конечные, иногда одновременно с этими последними, иногда независимо от них. Подчеркивая главенствующие ударения акцентных групп, они как бы служат пунктуации ритмического строения стиха и в этом смысле, по справедливому замечанию ак. М. Н. Сперанского, действительно обладают некоторым сходством с древне-германскими аллитерациями. Ср. начальные рифмы:

...Не слых*ал* ли посвисту соловьего
Не слых*ал* ли покрику звериного
Не вид*ал* ли ты ударов богатырскиих... (74, 75)

...Подым*ала* как эту чару одной рукой
Выпив*ала* эту чару единым духом... (33, 202)

...А плеч*а* его да испростреляны
Голов*а* его да испроломана
[Головой лежит да в част ракитов куст...] (5, 911, 1075)

...Наед*алиси* они да было до́ сыти
Напив*алиси* они да было до́ пьяна
Ст*али* тут богатыри отдох держать
Сп*али* тут богатыри трои сутки... (9, 450)

Срединные рифмы:

...Ко тым славныим г*орáм* да сорочинскием,
Ко тым славныим н*орáм* да ко змеиныем... (79, 53, 69, 224)

...Было пир*ованье*, почестный пир
Было стол*ованье*, почестный стол... (Кир.: Добр. I, 9, 3)

...Крест клад*ут* да по писаному
И поклон вед*ут* да по ученому... (9, 441)

...Да тогда я засв*ищу* да по соловьему
Да тогда я закр*ичу* да по звериному... (74, 236)
...На кого ты покид*аешь* свою матушку
На кого ты оставл*яешь* молоду жену
Молоду жену — Настасью Гуришну?... (Кир.: Добр. I, 8, 12)

В исходе былины об Илье и Соловье Разбойнике (Рябинин) длинная цепь таких срединных рифм образует эффектное окончание:

..Тоби полно-тко свист*ать* да по соловьему
Тоби полно-тко крыч*ать* да по звериному
Тоби полно-тко слез*ить* да отцей матерей
Тоби полно-тко вдов*ить* да жен молодыих
Тоби полно-тко спущ*ать*-то сирот*ать*-то да малых детушок
(74, 266)

Встречается в былине и цезурная рифма, объединяющая середину стиха с окончанием. Она естественно появляется, как следствие повторения с вариацией („подхватывания"), при котором первая половина второго стиха повторяет вторую половину первого, а окончание второго образует продолжение повторяющегося элемента, связанное с ним параллелизмом и синонимической вариацией (тип а, а—а):

...Он за столиком сидит, сам запечалился,
Запечалился он, закручинился... (79, 285).
...Эй ступайте-тко да по своим местам
По своим местам, да по своим домам... (79, 452).
...Они сели есть да пить да хлеба кушати
Хлеба кушати, да пообедати... (74, 141).

Впрочем, независимо от этого повторения неоднократно встречается ритмико-синтаксический парал-

лелизм полустиший, подчеркнутый рифмой (тип а — а). Напр.: Вы коей земли, коей орды... (3, 160 и др.) Вси придверничкн да приворотнички... (5, 894, 955) А й змеинищо да то Горынищо... (79, 115) Ах ты волчья сыть, медвежья выть... (3, 68 и др.) С горы на́ гору да с холмы на́ холму (9, 85 и др.) Распростилаcи да воротиласи... (9, 82) Хоть вдовой живи, да хоть заму́ж поди... (5, 798) Аль ты итти не хошь, али нести не мошь?... (74, 73) и пр. Такие двухчленные группы могут объединяться попарно при одинаковых или созвучных окончаниях (тип а — а, а — а). Напр.:

...Ай же девушки да вы голубушки
Беломойници вы портомойници... (89, 99).
...А кто стоя стоит, тот и сидя сидит
А кто сидя сидит, тот и лежа лежит... (73, 74)
...Да й не дождь дожжит да й то не гром громит
А й не гром громит, да шум велик идет... (79, 112) и др.

На целой цепи таких двучленных стихов, объединенных повторением с вариацией, построено заключение былины о Вольге и Микуле:

...Ржи напашу, в скирды складу́
В скирды складу́, да домой вы́волочу́
Домой вы́волочу́, дома вы́молочу́
Драни надеру́, да то я пи́ва наварю́
Пи́ва наварю́, мужичко́в напою́
[Станут мужички меня покли́кивати́:
— Ай ты мо́лодой Мику́лушка Селя́нинови́ч!] (73, 198)

Внутри самого былинного стиха давно уже были отмечены различные парные формулы, объединенные

рифмой. Ср. напр. „растеть-матереть“ (73, 5, 13), „коренья-каменья“ (73, 44) „рубашечки-манешечки“, „змеинищо-Горынищо“ (79, 142) „орать да пахать“ (73, 51) „катучий валучий“ (33, 7) и мн. др. Можно также отметить широко распространенные созвучия ударных гласных в составном двухударном окончании, напр. „добра коня“, „сыра земля“, „по чисту полю“, „в чисто полё“, „с широка двора“, „белы руки“ и мн. др. Однако, все эти и сходные созвучия относятся к области т. н. „случайных“ внутренних рифм, т. е. к явлениям инструментовки былинного стиха, его стилистики, а не к метрической композиции в узком смысле слова. Над всеми этими в стилистическом отношении существенными созвучиями, не несущими, однако, как рифма, постоянной композиционной функции, выделяется по своей употребительности конечная рифма, существенную роль которой в метрическом строении былины можно считать доказанной. Думается, что внимательное изучение народной лирической песни сумело бы под слоем городского, книжного влияния отыскать таким же методом следы старинного и самобытного искусства эмбриональной рифмы, возникшего под влиянием параллелизма и подготовившего рецепцию новых форм рифмованной лирики книжного происхождения.

ГЛАВА V

ОБЩИЕ ВЫВОДЫ

Эмбриональная рифма в древне - германском аллитерационном стихе, ассонансы в романских языках и русская былинная и песенная рифма, связанная с ритмико-синтаксическим параллелизмом, представляют важнейшие типы возникновения рифмы, как постоянного приема метрической композиции. Можно оставить в стороне те случаи, когда причиной появления рифмы является сближение двух слов, далеких по значению, но совпадающих в звуковом отношении — „каламбурную рифму", — напр. в пословице, поговорке, загадке, как явление не исключительно метрического характера. В остальных типах эмбриональной рифмы мы имели дело с различными фактами метрической композиции стиха. В древне-германской рифме созвучие ударных слогов, в области согласных или гласных, подчеркивает метрическую сопринадлежность главенствующих ударений внутри стиха: это рифма, по преимуществу, внутренняя, возникающая, как следствие закономерного чередования сильных и слабых звуков в стихе. Ассонансы старо-француз-

ского эпоса и испанских романсов обозначают границы силлабического ряда определенной величины, в котором расположение ударений метрически не упорядочено, и постоянным элементом является только последнее метрически обязательное ударение в конце соответствующего ряда, на котором устанавливается звуковой повтор; одинаковые ударные гласные в конце стиха естественно объединяют несколько ритмических рядов в строфическую тираду неопределенных размеров (laisse monorime). Наконец, в эмбриональной рифме русской былины мы имеем пример созвучных окончаний, возникающих в результате ритмико-синтаксического параллелизма соседних стихов, при чем в процессе развития созвучная концовка постепенно освобождается от породившего ее параллелизма и приобретает самостоятельную ценность; такая рифма, как и параллелизм, связывает стихи попарно или небольшими группами в 3—4 стиха, образующими эмбриональные строфические соединения.

Объединяющий художественный принцип, которым, во всех трех случаях, определяется возникновение рифмы, может быть обозначен термином „композиция“: рифма, как мы видели, во всех своих разнообразных видоизменениях, есть прежде всего — прием метрической композиции. Композицией называется художественно-закономерное распределение какого бы то ни было материала в пространстве или во времени. Для искусств, работающих с неподвижным в пространстве мате-

риалом, основным принципом пространственной композиции являются законы симметрии в широком смысле слова. Для искусств, материалом которых служит изменение во времени, основным принципом художественной закономерности во времени является ритм. Распределение сильных и слабых звуков стихотворной речи в определенной ритмической последовательности есть основа композиционного строения всякого стихотворения: эти в узком смысле слова метрические элементы образуют как бы композиционный остов поэтической речи. Но художественная закономерность осуществляется, хотя в меньшей степени, и в качественной стороне звучания („инструментовке“). Композиционному упорядочению подвергается и обычное интонационное движение речевого материала („мелодика стиха“). Наконец, существенным фактом композиции является закономерное расположение смысловых элементов языка, прежде всего — параллелизм синтаксических рядов, или в более отвлеченном смысле — та или иная последовательность в композиционном развитии поэтической темы. Понимаемый в этом смысле принцип композиции, выдвинутый мною в книге „Композиция лирических стихотворений“, может быть применен в данном случае к построению теории рифмы.

Было уже сказано, что всякая рифма, рассматриваемая с качественной стороны, как звуковой повтор, есть прежде всего явление инструментовки. Но по сравнению с другими звуковыми повторами

рифма обладает существенным отличием: в то время, как повторения гласных или согласных внутри стиха необязательны и непостоянны, являясь скорее непроизвольным отражением инерции общего композиционного движения, осуществляемого прежде всего в метрически-обязательном чередовании ударных и неударных слогов, рифма играет существенную роль в метрической композиции стихотворения, определяя своим присутствием сочетание простейших ритмических рядов (стихов, полустиший) в более сложные единицы метрической композиции, какими являются период и строфа. Эта композиционная функция, как было показано выше, составляет основной момент в определении рифмы.

Композиционное значение рифмы можно уяснить всего лучше, если сопоставить ее роль, как звукового повтора, с композиционным значением других типов повторений в стихе. В „Композиции лирических стихотворений" мною был указан целый ряд примеров того, как композиционное членение стихотворения на строфы нередко обозначается композиционной анафорой, или концовкой-припевом или кольцевым обрамлением строфы и т. п. Напр. анафора:

Я жду. Соловьиное эхо
Несется с блестящей реки.
Трава при луне в бриллиантах.
На тмине горят светляки.
Я жду. Темно-синее небо
И в мелких и в крупных звездах.

Я слышу биение сердца
И трепет в руках и ногах.
Я жду. Вот повеяло с юга,
Тепло мне стоять и идти.
Звезда покатилась на запад...
Прости, золотая, — прости!

Или, концовка:

Тихо вечер догорает,
Горы золотя;
Знойный воздух холодает —
Спи, мое дитя!
Соловьи давно запели,
Сумрак возвестя;
Струны робко зазвенели, —
Спи, мое дитя!.., и т. д.

Для обычного стихотворения членение анафорой или концовкой не обязательно. Но существует целый ряд канонизованных строфических форм, в роде триолета, рондо, газэла и др., для которых присутствие повторения является обязательным принципом строфической композиции. Как известно, повторение в разных случаях бывает различным. Иногда оно захватывает целый стих, иногда только начало или конец стиха; иногда оно ограничивается формальным синтаксическим параллелизмом соответствующих стихов, иногда — созвучной концовкой на одинаковом месте. В ряду явлений композиционного повторения и параллелизма должна быть поставлена и рифма, как звуковой параллелизм (или повтор), имеющий композиционное значение. Или, что то же

самое, можно рассматривать композиционную анафору или концовку-припев, как смысловую рифму рядом с обычной звуковой. Переходным случаем является так наз. тавтологическая рифма, примеры которой приведены были выше (см. стр. 88). Действительно, для некоторых типов канонических повторений (напр. для газэла) характерно сходство с тавтологической рифмой. Ср. у Кузмина:

Как нежно золотеет даль весною!
В какой убор одет миндаль весною!
Ручей, звеня, бежит с высот в долину,
И небо чисто, как эмаль, весною!
Далеки бури, ветер с гор холодный,
И облаков прозрачна шаль весною!...

С точки зрения исторической, возникновение рифмы из обычных форм ритмико-синтаксического параллелизма, путем обособления созвучной и одинаковой по своему морфологическому строению концовки, было показано выше на примере былинной рифмы. В случайных внутренних рифмах в современной лирике мы имеем также неканонизованные формы звуковых повторений, нередко возникшие, как следствие синтаксического параллелизма внутри стиха, и от этого параллелизма не обособившиеся. В этом отношении можно снова указать на аналогию композиционных повторений. Подобно тому, как композиционная анафора является лишь частным случаем различного рода „случайных“ повторений

в начале стиха, не имеющих в стихотворении постоянного места и определенной композиционной функции, так эмбриональная рифма возникает из звуковых повторов, не имеющих постоянного композиционного значения в строении строфы.

Вопрос о происхождении рифмы до тех пор не сдвинется с места, пока в обсуждении этого вопроса мы будем исходить из точной рифмы, продукта позднего и долговремённого художественного развития. Существенную роль в разрушении этой привычной идеи сыграла, конечно, неточная рифма современных поэтов. Люди, посторонние поэзии или незнакомые со всей широтой этого явления, с его распространенностью, как на Западе, так и у нас (уже в конце XVIII века у Державина и др.), склонны видеть в таких рифмах у Брюсова, Блока или Маяковского лишь модную вычуру и, во всяком случае — порчу стиха. С своей стороны, не входя в оценку этого явления, неизбежно субъективную, потому что связанную с личными навыками и пристрастиями, я постарался показать его широкую распространенность в различные эпохи, и те довольно точные соответствия, которые существуют между приемами рифмовки Блока и Маяковского, с одной стороны, древне-германской поэзии и русской былины — с другой, между процессом канонизации и деканонизации точной рифмы. Но, помимо этого, внимательное изучение так наз. точной рифмы у русских поэтов XVIII и XIX века, как и у западных современников их, приводит к более общему,

принципиально существенному выводу, что самое понятие точной рифмы никогда не совпадает, без дальнейших оговорок, с акустической точностью, но подразумевает лишь точность узуальную, устанавливаемую литературной традицией, так что каждая эпоха и каждая поэтическая школа имеют свой канон — известные пределы узуальной точности, которые могут быть более узкими и более широкими.

Отождествление рифмы с элементарными типами звуковых повторов внутри стиха, разбивая понятие точной рифмы на ее составные элементы, открывает возможность изучения эмбриональной рифмы, т. е. постепенного развития звукового повтора из случайного элемента инструментовки в обязательный прием метрической композиции. И здесь мы обязаны самым существенным современной поэзии. Отказавшись от рассудочного взгляда на искусство, как на выражение в образе отвлеченных идей, новая поэзия приблизила нас к пониманию художественного значения всех элементов поэтического слова, в частности элемента звукового, фонетического. Современная научная метрика, в трудах Сиверса и его учеников, уже не ограничивается изучением метрических явлений в узком смысле слова, т. е. чередования сильных и слабых слогов (ударных и неударных): в художественно организованной речи она устанавливает элементы организации и в качественных элементах звучания (в нашей терминологии — „инструментовка"), и в изменениях высоты

гласных („мелодика“). Таким образом в метрику в широком смысле слова включается все разнообразие вопросов, связанных с звуковой формой художественной речи. Рифма при таких условиях утрачивает свое прежнее изолированное положение в системе поэтики.

Подсмотреть процесс становления рифмы из случайных звуковых повторов внутри стиха так же трудно, как всякий иной факт исторического становления. Как мы видели неоднократно, существенно осложняющим моментом является иноязычное влияние, т. е. подчинение одного народа уже сложившейся рифмовой технике другого народа. Два вопроса, однако, можно считать разрешимыми, какие бы трудности в каждом отдельном случае ни представляло их разрешение. С одной стороны — подготовительный процесс, эмбриональные стадии развития рифмы, которые предшествуют ее окончательному утверждению. С другой стороны — самый факт канонизации нового приема, под определенным влиянием, благодаря личной инициативе того или иного поэта, или — в определенной поэтической школе, т. е. установление требования обязательной рифмы, как композиционного приема, и определенных пределов ее узуальной точности.

ПРИМЕЧАНИЯ.

Из общих книг по истории и теории рифмы см. A. Ehrenberg „Studien zur Theorie des Reims", Zürich, 1897, T. I — II; W. Masing „Über Ursprung und Verbreitung des Reimes", Dorp. 1866. Книги: C. Poggel „Grundzüge einer Theorie des Reimes", Münster 1836 и Sigmar Mehring „Der Reim in seiner Entwicklung und Fortbildung", 1891[2] были мне недоступны. Много материала можно найти в соответствующих главах систематических трудов по французской и немецкой метрике. Ср. L. Becq de Fouquières „Traité général de versification française", P. 1879, гл. II, XI, XII; Ad. Tobler „Vom französischen Versbau alter und neuer Zeit", Lpz. 1903[4], стр. 130 — 174; Edm. Stengel „Romanische Verslehre" (Grundr. der rom. Philol. II Bd. 1 Abt. 1902[1]); L. E. Kastner „A History of french Versification", Oxf. 1903, стр. 39 — 81; M. Grammont „Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie", P. 1913[2], стр. 347 — 375; Jac. Minor „Neuhochdeutsche Metrik", Strb. 1902[2], 368 — 416 (с подробной библиографией); H. Paul „Deutsche Metrik" (Grundr. d. german. Philol. Strb. 1905[2] II Bd., 2 Abt., VII Abschn., 107 — 124). Из специальных работ по немецкой рифме см. в особенности Fr. Neumann „Geschichte des neuhochdeutschen Reimes von Opitz bis Wieland", B. 1920; работы по французской рифме — L. Bellanger „Etudes historiques et philologiques sur la rime française" 1876, P. Delaporte „De la rime française" 1898, F. Johanneson „Zur Lehre vom französischen Reim" Brl. 1897 — были мне недоступны. Библиография по французскому стиху Thieme „Essai sur l'histoire du vers français", 1916. На русском языке — Н. Н. Шульгов-

ский „Теория и практика поэтического творчества“ 1914, стр. 291 — 403 (с научной точки зрения — мало удовлетворительно), В. Брюсов „Наука о стихе“, 1919, стр. 123 — 126 и „Опыты“ 1918, стр. 182 — 190. Специально о русской рифме ср. в особенности Рад. Кошутич „Граматика руског језика“, ч. I, Пгрд. 1919[2] (на сербском языке), стр. 258 — 504 (заключает словарь рифм, расположенных по фонетическим и морфологическим категориям); С. И. Бернштейн „О методологическом значении фонетического изучения рифм“ („Пушкинский Сборник“, 1922, стр. 329 — 354) (с указанием предшествующей литературы); Н. Н. Дурново „Заметки по истории русского литературного языка“ (Изв. Отд. Р. яз. слов. т. XXIII, кн. 2, 1921, стр. 92 — 108).

По вопросу о русском произношении (в связи с проблемой акустически точной рифмы) ср. в особенности, кроме Кошутича, ак. А. А. Шахматов «Очерк современного русского литературного языка» (литогр. изд. Студ. Изд. Ком. при Ист. фил. фак. СПБ. Унив.), 1913; Л. В. Щерба «Русские гласные в качественном и количественном отношении», Пбг. 1912; а также популярную книгу В. Чернышева «Законы и правила русского произношения», 1908.

Для истории русской рифмы мною были использованы следующие авторы (в скобках указано условное сокращение, а также том и страницы или произведения, служившие материалом для подсчетов): Кантемир, изд. Смирдина, 1847 (Сат. I — V). Тредиаковский „Сочинения и переводы“, 1752 (т. I, стр. 185 — 226, Басенки и т. II, стр. 21 — 152, Оды похвальные). Ранние произведения Тредиаковского по А. Кунику „Сборник материалов для истории Академии Наук“, 1865, ч. I, стр. 17 — 74. „Способ к сложению российских стихов“, 1735 (изд. 1-е). Ломоносов, под ред. А. И. Введенского, изд. 4-ое (стр. 34 — 157, Оды похвальные, I—XXIII). Сумароков „Полное собрание всех сочинений“, изд. 2-ое, 1787 (ч. IX, стр. 1 — 109. Еклоги. Елегии. Стансы. Сонеты). Державин, изд. Я. Грота, 1864 (Д. т. I). Карамзин, изд. Смирдина, 1848 (т. I, стр. 1 — 238). Крылов „Басни“, изд. А. Суворина, 1895 (кн. 1 — 2, стр. 1 — 62). Батюшков, изд. Смирдина, 1850 (т. II). В. А. Жуков-

ский, под ред. А. С. Архангельского, 1918 (Ж. т. I, стр. 1 — 241 до 1818 г.). Пушкин изд. „Просвещения" (П. т. I, стр. 228 — 383, с 1818, т. II — IV), юношеские стихи по изд. В. Брюсова, г. I, ч. 1, М. 1920 (м. П. стр. 1 — 112). Дельвиг, изд. А. Суворина, 1891 (Дл.). Н. Языков, изд. А. Суворина, 1898 (Яз. т. I). Баратынский, ред. М. Гофмана 1914 (Бар. т. I; т. II „Эдда", „Бал", „Цыганка"). Тютчев, ред. П. В. Быкова, изд. 8-ое. (Т.). Лермонтов, ред. Д. И. Абрамовича, 1910 (Л. т. I — II). К. Павлова, ред. В. Брюсова, 1915 (К. П. т. I, стр. 1 — 229). Ап. Григорьев, ред. А. Блока, 1916 (А. Гр. стр. 1 — 212). Фет, изд. Маркса, 1912 (Ф. т. I). Полонский, изд. Маркса, 1896 (Пл. т. I, 1 — 187). А. Толстой, изд. М. Стасюлевича, 1899 (А. Т. т. I — II). Некрасов, ред. К. Чуковского, 1920 (Некр. стр. 1 — 229). Никитин, ред. А. Фомина, 1918 (Н. стр. 1 — 374). А. Плещеев, 1887 (стр. 71 — 143). Вл. Соловьев, ред. С. М. Соловьева, 1921 (В. С., 1 — 188). Бальмонт, 1909 (Бм. т. I). В. Брюсов „Собрание сочинений" 1913 — 14 (Бр. т. I — II). „Пути и Перепутья" (П. П. II). Ф. Сологуб „Собрание стихов", кн. 3 — 4, 1904. З. Н. Гиппиус „Собрание стихов", 1904. А. Блок „Собрание сочинений", Алконост 1922 (Бл. т. I); для неточных рифм также — т. II (1922), т. III (1921). М. Кузмин „Сети", 1908. А. Ахматова „Четки", изд. 3-е, 1916; „Белая Стая", 1917; „Anno Domini", 1921. Вл. Маяковский „Все", 1919 („Война и Мир", стр. 125 — 159, М.).

Не придавая значения подсчетам, я предпочел бы представить собранный материал целиком, что, к сожалению, не представляется осуществимым. Поэтому я ограничиваюсь примерами, давая исчерпывающий список только в более существенных случаях и приводя цифры там, где необходимо иллюстрировать показательные контрасты в эволюции рифмы (напр. сочетание *а* : *о* у Баратынского — не встречается, у Пушкина — около 20 сл., у А. Толстого — более 170 сл.). Цифра, как таковая, ее абсолютная величина (даже приведенная к известному коэффициенту встречаемости) не представляет никакого интереса для исследователя рифмы: поэтому я не придаю большого значения

отдельным пропускам и просчетам, неизбежным при обработке обширного материала.

При анализе звукового состава рифмующих слов я пользуюсь русской фонетической транскрипцией, как понятной для лиц, не имеющих специальной фонетической подготовки. Объяснения требуют следующие знаки: ударный гласный обозначается жирным шрифтом — кот [**к**о**т**]; мягкий согласный, в отличие от соответствующего твердого, сопровождается апострофом — на [н**а**], ня [н'**а**], ту [т**у**], тю [т'**у**]; таким же образом я различаю два вида *л* — ла [л**а**] и ля [л'**а**]; долгий согласный имеет за собою точку — длинный [—**и** н·ый]; иот, как перед гласным, так и после него, пишется й — як [й**а**к], кай [к**а**й]; гласные заударного слога при редукции в неопределенный гласный звук заднего образования обозначаются через *ъ* — рано [р**а**нъ], капать [к**а**път'], неопределенный гласный переднего образования — через *ь* — синем [с'**и**н'ьм]. При анализе звукового состава заударных гласных я условно пользуюсь правилами редукции в формулировке Кошутича, так как его система записи позволяет различать в неударном положении все гласные, за исключением а/о (ср. о редукции стр. 153).

1) Ср. Ad. Tobler, 130: „Рифма есть созвучие (Gleichlaut) ударных гласных слова и того, что за ними следует". Так же J. Minor, 380: „Рифма есть созвучие (Gleichklang) последних ударных гласных и всех последующих согласных и гласных слова".

2) Ср. напр. Becq de Fouquières, стр. 25: „Как только мы перестаем улавливать рифму, тотчас разрушен и ритм..."; стр. 29: „Рифма определяет единство метра (l'unité de la mesure)..." По мнению Гюйо, рифма „не есть простое повторение одинакового звука"; это — „мера стиха, ставшая ощутимой для слуха" („un moyen de marquer la mesure", „la mesure, devenue sensible") (Revue philosophique 1884, vol. 17, „L'esthétique du vers moderne" p. 179). Как известно, опыты белого стиха не имели успеха во французской поэзии: французские белые стихи напоминают ритмическую прозу (ср. Tobler, стр. 21 — 26). Из немецких теоретиков о композиционной функции рифмы упоми-

нают H. Paul, 116, R. M. Meyer „Grundlagen des mittelhochdeutschen Strophenbaus“, 1886, Qu. F. 58, стр. 10 сл.

3) Во многих учебниках метрики указывается в общей форме, что рифма есть „соединение ассонанса и аллитерации“ (ср. Шульговский, 343). Систематическое разложение рифмы на составляющие ее элементарные повторы — впервые у Брика (стр. 98 — 99). Однако, Брик неправильно включает в определение рифмы аллитерацию опорного согласного (частный случай прямого звукового повтора, не всегда обязательный) и не упоминает о существенном элементе метрического характера — о тождестве стиховых окончаний („клаузул“).

4) Ср. Becq de Fouquières, гл. XI (216 — 238). Андрей Белый „Символизм“, стр. 617, предпринял первый опыт классификации аллитераций по их расположению — „прямых“, „обращенных“ и т. п. Шульговский (316 — 317) различает аллитерацию „в широком“ и „в тесном смысле“.

5) Опыт классификации рифм ср. у Брюсова „Наука о стихе“, 123 — 26, „Опыты“, 182 — 85. Давая довольно полное перечисление важнейших категорий рифмы, Брюсов распределяет их очень неудачно по следующим основным группам: рифмы — 1. с метрической, 2. с эвфонической, 3. с строфической точки зрения; при этом во вторую группу (рифмы „с точки зрения эвфонической“) попадают напр. деления по морфологическим и семантическим признакам, „коренные“, „флективные“, „омонимические“ и т. п.

6) О законе чередования Ronsard „Abrégé de l'Art Poétique François“. О предшественниках Ронсара и дальнейших судьбах закона чередования во французской поэзии см. Edm. Stengel, 57 и Kastner, 63 — 65. Специально M. Banner „Über den regelmässigen Wechsel m. und w. Reime“ (Ausg. Abh. Rom. Philol. XIV, 1884).

7) Об исчезновении *e* m u e t в разговорной речи см. Nyrop „Grammaire historique de la langue française“, 1904[2], t. I, 248: „В наши дни заударное *e* действительно в большинстве случаев стало „немым“... Благодаря этому в современном французском языке все слова имеют ударение на последнем слоге“. См.

также Passy „Les sons du français", 1913[7]; в частности стр. 134— фонетическая транскрипция французской декламации. Несколько иначе Rousselot „Précis de prononciation française", 1902, 103 — 104. Фонетические записи чтения известных французских актеров и поэтов дает Ed. Koschwitz „Les Parlers parisiens" 1911[4]. Немое *e* в конце стиха отмечено им в очень редких случаях; внутри стиха в торжественной декламации оно обычно сохраняется, хотя далеко не последовательно. Не входя в обсуждение деталей этого спора (библиографию см. у Thieme), можно во всяком случае утверждать, что закон чередования ж. и м. окончаний поддерживается прежде всего психологической валентностью немого *e*, ориентированной на графику и на связанные с ней ассоциации значения, причем существенна также возможность прояснения графического *e* (после согласного) и те вторичные фонетические явления, о которых говорит Граммон.

8) M. Grammont, стр. 357 — 360.

9) Ср. также Th. de Banville „Stalactites" (1844) — confus: touffues, rochers : cachées, fleuris : prairies, décor : encore и т. д.; Kastner 8, Grammont 358.

10) Процентное содержание стихов с ж. окончанием в белом стихе Шекспира служит одним из способов установления временной последовательности его драм. См. J. Schipper „Neuenglische Metrik", 1888, I, 292 — 94.

11) Ср. Плетнев, Сочинения, т. I, 63: „Сочинитель не без намерения держался этого" (мужских рифм). „Предмет поэмы, сам по себе (если можно так сказать) жесткий, требовал языка отрывистого и сильного, который от мужеских стихов получил особенную твердость и естественность" (из Соревн. Просв. 1822, XIX, 17). О. Сомов: „Падение стихов сих весьма соответствует унылому и отрывистому рассказу Шильонского Узника и совершенно опровергает мнение тех, которые думают, будто бы на русском языке нельзя писать стихов одними мужескими или женскими окончаниями..." (Сын Отечества, 1822, стр. 101). Надеждин: „Одиночное заунывное падение мужеского четверостопного ямба столь умилительно напоминает воображению

мерный топот шагов несчастного Узника, осужденного влачить тяжелую цепь кругом рокового темничного столба в течение долгих лет..." (Вестн. Евр., 1830, II, 151). Интересно, что на англичан стихи с правильно чередующимися м. и ж. окончаниями, вместо обычных в английской поэзии сплошных м. рифм, производят как раз обратное впечатление—утомительного однообразия, в особенности, благодаря необходимости в таких случаях пользоваться исключительно суффиксальными рифмами (ср. O. Elton „A Sheat of Papers", 1922, стр. 111, о переводе Фета на английский язык).

12) В юношеских стихах (т. I), где влияние Байрона особенно сильно, из 284 №№ сплошные мужские рифмы — в 78, из них 68 — ямбы (четырех-, пяти- и шестистопные, с рифмами смежными или чередующимися); в т. II — всего 8 сл. на 133 №№. Мужские рифмы в трехсложных размерах и дольниках — т. I, №№ 50, 104, 119, 130, 185, 222, 228, 247, 266, 278; т. II, 6, 41, 128. Из поэм — Джюлио (5 ст. ямб), Литвинка (тоже), Исповедь, Последний сын вольности, Азраил (кроме вступления), Боярин Орша, Мцыри. Сплошные ж. р. — I, 234, 276, 279; II, 10, 95 (Пленный Рыцарь), 104 (Есть речи...), 123 (Утес), 124 (Они любили...), 127 (Дубовый листок).

13) Сплошные м. и ж. рифмы встречаются также в новейшей французской поэзии, как прием ритмической монотонии. Ср. в особенности P. Verlaine (неоднократно в сборнике „Romances sans paroles", реже — в „Sagesse"). Напр.:

Dans l'interminable
Ennui de la plaine
La neige incertaine
Luit comme du sable...

Или:

Ecoutez la chanson bien douce
Qui ne pleure que pour vous plaire,
Elle est discrète, elle est légère:
Un frisson d'eau sur de la mousse...

M. Grammont (360 — 62), согласно своему общему принципу, признает наличность монотонии только при сплошных оконча-

ниях с открытым (или закрытым) конечным слогом. См. также Kastner (65—66), который цитирует Th. de Banville („Les Exilés“, p. 95):

... Et j'ai rimé cette ode en rimes féminines,
Pour que l'impression en restât plus poignante,
Et, par le souvenir des chastes héroïnes,
Laissât dans plus d'un cœur sa blessure saignante.

14) У Тютчева на 221 №№ отдела „Лирических стихотворений“ (стр. 3—272) — 18 имеют сплошные м. рифмы (из них 15 ямб.). Сплошные ж. р. в 8 сл. — стр. 87 (Восток белел), 121, 125 (Тихой ночью...), 138 (Кончен пир...), 153 (Не остывшая от зною...), 176 (Эти бедные селенья...), 215, 259. У Фета на 526 стих. (т. I, стр. 57—394) сплошные м. р. в 49 сл., из них 36 сл. — в трехсложных размерах (анапест — 22, дактиль — 11, амфибрахий — 3; в 18 сл. рифмы смежные); сплошные ж. р. в 51 стих. (из них хорей—17, амф.—14, дактиль—12). Для Фета характерны трехсложные размеры с сплошными м. (анапест и дактиль) и, в особенности, сплошными ж. рифмами (амфибр. и дакт.). Ср. ж. ж. — Измучен жизнью... (57) В тиши и мраке таинственной ночи... (111) В вечер такой золотистый и ясный... (241) Молятся звезды, мерцая и рдея... (265) Сегодня все звезды так пышно... (267) Какие-то носятся звуки... (332) Все, как бывало, веселый, счастливый... (334) Истрепалися сосен мохнатые ветви от бури... (347) Если ты любишь, как я, бесконечно... (364) и др. Или м. м. — Хоть нельзя говорить, хоть и взор мой поник... (93) Солнца луч промеж туч был и жгуч и высок... (109) Благовонная ночь, благодатная ночь... (259) Не отходи от меня... (302) На заре ты ее не буди... (306) Встречу ль яркую в небе зарю... (309) Уноси мое сердце в звенящую даль... (339) Гаснет заря, в забытьи, в полусне... (363) и др. Если к этому прибавить, что в стихотворениях, основанных на чередовании м. и ж., Тютчев и, в особенности, Фет широко пользуются постановкой ж. рифм после м. (м. ж. м. ж.), то мы получим ритмическую систему, совершенно противоположную той, которая господствовала в пушкинскую эпоху, не только

по излюбленным размерам (трехсложные вм. двусложных), но также по окончаниям и их строфическому использованию. Бальмонт завершает тот сдвиг, который намечен в творчестве Фета. В т. I на 270 стихотв. — 52 со сплошными м. р. (28 в трехсложн. размер., 24 в двухсложн.), 16 со сплошными ж. (значительно меньше, чем у Фета). О дактилич. р. см. ниже.

15) Ср. Востоков „Опыт о русском стихосложении" 1817 стр. 75 — 76.

16) Эпические поэмы в народном вкусе, употребляющие дакт. оконч. — Карамзин „Илья Муромец" (1794), Херасков „Бахариана" (1802), Н. А. Львов „Добрыня" (1804), А. Пушкин „Бова" (1815) и др.; в песнях — у Мих. Попова („Досуги" 1772), Мерзлякова, Дельвига и др. Дакт. р. в чередовании с м. написаны № 5 и № 6 в „Псалмах" Николева (как указал мне Г. А. Гуковский). Известно также шуточное послание Николева „A ma cousine": „Другу сеструшечке, милой милушечке..." (С. А. Венгеров „Русская Поэзия", I, 803; ср. также Востоков, 65).

17) См. К. Чуковский „Некрасов как художник", Пбг. 1921

18) У Бальмонта на 270 ст. — 20 №№ с чередованием д. и м., семь — со сплошными д. рифмами: Ковыль (59), Цветы нарцисса (169), Паутинки (193), В чаще леса (195), Гавань спокойная (196), Неясная радуга (199), Она придет (235).

19) Существование ритмической группы в 8 — 9 слогов в художественной прозе обнаруживает работа Б. В. Томашевского „Ритмический анализ Пиковой Дамы" (к сожалению, не опубликовано).

20) Напр. у В. Брюсова — двенадцатистопный хорей (П. II. III, 41):

Близ медлительного Нила, | там, где озеро Мерида, | в царстве пламенного Ра,||
Ты давно меня любила, | как Озириса Изида, | друг, царица и сестра! ||
И клонила пирамида | тень на наши вечера.|||

Несмотря на графическое объединение, метрический период распадается на три стиха. То же в стих. „О, святые хороводы..."

(стр. 67). Сложнее „В потоке" („Я был простерт..."), благодаря передвижению внутр. рифм; (стр. 45).

21) Спорным является напр. деление Нибелунговой строфы (семи- и восьмиударный стих, с постоянной цезурой после четвертого ударения и редкими случаями цезурной рифмы) — ср. старинные и современные издания первых миннезингеров (Лахманна и Бартша). Такое же строение имеет английский балладный септенарий: у В. Скотта и Соути он разбивается на два стиха (4 + 3), как и в обычных изданиях старинных народных баллад; напротив, у Киплинга он рассматривается, как один стих (ср. „Запад и Восток" и новейшие русские подражания, как-то „Баллада о дезертире" Познера). Четырнадцатисложный стих испанских романсов разбивается одними исследователями на два стиха, тогда как другие отстаивают его единство. См. Stengel, 35, а также Menendez y Pelayo „Tratado des los Romances viejos", 1903 — 06, t. I. О границах стиха ср. в особенности H. Paul „Deutsche Metrik", 43. Вестфаль и его школа отбрасывают понятие стиха, как чисто графическую условность, и пользуются терминами „ряд" и „период" (см. Rud. Westphal „Vers und System". Jhb. f. class. Philol. Bd. 81, 1860, стр. 189—214). R. M. Meyer („Grundlagen des mittelhochdeutschen Strophenbaus", 5) усматривает границу стиха там, где поэт поставил метрическую паузу: мы подчиняемся воле поэта, как певец, выдерживающий каждую ноту, как ему предписано композитором. При таком „субъективном" определении границы стиха приемы графического членения должны рассматриваться, как наиболее отчетливое выявление метрического замысла.

22) О внутренних рифмах у средневековых немецких поэтов ср. W. Grimm „Zur Geschichte des Reims" (Kleinere Schriften, Bd. I, 185 сл.), K. Bartsch, „Der innere Reim in der höfischen Lyrik" („Germania", 1867, Bd. 12, 128 сл.), H. Paul „Deutsche Metrik", 118 — 119. Bartsch различает следующие типы смежной рифмы внутри стиха (по Шульговскому — „строчная рифма"): 1. Schlagreim — рифмуют два соседних ударения — ich minne sinne lange zît (Walther); 2. Binnenreim — рифмуют два слова, разделенные, по крайней мере, одним ударением — si beide luste daz er kuste

si genuoc (Wolfram); 3. Mittelreim — цезурная рифма, соединяющая полустишия — mich hât enzunt ir rôter munt. Во всех указанных случаях миннезингеры употребляют постоянную внутреннюю рифму, т. е. созвучия возвращаются в определенных местах строфы. Когда внутренняя рифма связывает стих с одним из последующих (Inreim), возможны, м. пр., те композиционные фигуры, которые указаны в тексте (рифмы начальные, стыковые и т. д.). В новейшей русской поэзии начальные рифмы ср. у З. Гиппиус („Неуместные рифмы" в „Северн. Цветах" на 1911 г.):

Верили мы в неверное,
Мерили мир любовью,
Падали в смерть без ропота,
Радо ли сердце Божье?... и т. д.

23) Ср. Брюсов „Далекие и близкие", М. 1912, стр. 16.

24) Бальмонт о Фете: „Поэзия как волшебство", 82 — 84, а также В. Жирмунский „Валерий Брюсов и наследие Пушкина", 103.

25) Ср. В. Жирмунский „Мелодика стиха. По поводу книги Б. М. Эйхенбаума" („Мысль", № 3, 124 — 25).

26) W. Masing „Sprachliche Musik in Goethes Lyrik", 1910 (Q. F. 108). Ср. также M. Grammont, 363 — 375.

27) Монотония рифмовых гласных у Блока, ср. I, 125 страницах — книг — птицах — миг; 126 — кормила — струи — ветрило — твои, протяжный — руля — важный — земля; 129 — ожиданье — тьма — познанье — ума; 130 — ручьи — птицы — вереницы — Твои, возненавидеть — смысл — числ — увидеть; 144 — городской — лед — темнотой — ход, я — глаз — полынья — погас; 146 — бездонный — закон — беззаконный — отражен; 189 — дуба — вьюги — грубы — подруги, дорогу — солнце — Бога — оконце, рукою — мною — косою — душою; 189 — трава — слова — тишина — до тла — светла — весна; 192 — человек — лестницу — рассвет — лестницу, тени — фонарей — ступени — дверей, заре — дворе и мн. др.

28) См. A. F. Bernhardi „Sprachlehre", 1801 — 03, t. II, 403. В основе каждого поэтического произведения, по мнению Берн-

гарди, лежит единство настроения (Stimmung), которое главенствует над отдельными эмоциональными впечатлениями (Empfindungen). „Изображение этого настроения достигается повторением одинакового гласного". „Так как каждый гласный имеет определенное значение (seine bestimmte Bedeutung), то выбор ассонансов зависит от темы; при этом, если ассонансы должны выражать общее настроение стихотворения, гласный должен оставаться одинаковым на всем его протяжении, объединяя отдельные стихи в строфическую тираду. Поскольку согласные, окружающие гласный, могут изменяться, является возможность видоизменения общего настроения (diese Stimmung kann modifiziert werden)".

29) Брюсов обозначает рифмы с одинаковым опорным согласным термином „сочные"; противопоставление „богатой" и „бедной" рифмы употребляется им в смысле „грамматически разнородной" и „однородной"; поэтому „флективные" рифмы рассматриваются, как частный случай „бедных" („Наука о стихе" 125). Такое словоупотребление противоречит издавна установившейся терминологии. „Богатая рифма" — перевод французского термина „rime riche" (впервые в XVI в. у Ронсара; см. Stengel, 65) — обозначает исключительно звуковое богатство рифмового созвучия, прежде всего совпадение опорных согласных. В этом смысле понимают этот термин и французские романтики в своей борьбе за звучную рифму (V. Hugo; St. Beuve „Poésies de Joseph Delorme"; Th. de Banville „Petit traité de poétique française").

30) Средневековый немецкий язык знает три оттенка краткого *e* : *e* среднее (германское *ё*), *e* закрытое (возникло из *a* под влиянием umlaut'a), *ä* открытое (из *a* под влиянием так наз. „вторичного" umlaut'a). У точно рифмующих поэтов закрытое *e* никогда не об'единяется с открытым и средним. Ср. Michels „Mittelhochdeutsches Elementarbuch", 1900, стр. 27. В новонемецкую пору Опитц различает *e* долгое закрытое (из средневекового *e* долгого) от *e* долгого открытого (из *e* краткого). Это различие, существенное для некоторых немецких диалектов, в том числе и для силезского, исчезло в современном литературном языке. Ср. H. Paul 114; J. Minor 397; Fr. Neumann 8 сл.

31) Ср. J. Minor 397; H. Paul 114; Fr. Neumann 102 сл.

32) О рифме у Бальмонта подготовлена интересная работа Г. А. Левина (Саратов), к сожалению, до сих пор не напечатанная. По подсчетам Г. А. Левина в первых пяти сборниках Бальмонта (кончая сборником „Будем как Солнце") на общее число более 10.000 стихов (570 стихотв.) рифмы на — *анье, енье* повторяются 580 раз, рифмы на — *на* (луна: тишина: видна) — 630 раз. В этом отношении Г. А. Левин сопоставляет Бальмонта с Надсоном, у которого на 10.000 ст. рифмы на — *анье*, — *енье* повторяются 820 раз, справедливо поддерживая на этом и других подобных сопоставлениях определение Бальмонта, как „Надсона символистов".

33) Практические руководства французского стихосложения обыкновенно выставляют требование богатой рифмы для „наиболее употребительных окончаний", мотивируя это требование тем, что такие окончания слишком легко подобрать; при этом следует перечисление: — é (e) (s), — ié (e) (s), — i (e) (s), — u (e) (s), — er, — ir, — ent, — ant, — eur и мн. др. См. Tobler 143, Kastner 48. Все подобные перечисления сводятся к требованию созвучности опорной согласной при рифмах суффиксально-флексивных. Интересно, что те же теоретики, не указывая оснований, делают исключение для односложных слов; напр. недостаточна рифма humeur : douleur, но вполне допустима peur : humeur. Примеры эти объясняются тем, что в словах односложных ударный гласный всегда относится нами к корню. M. Grammont (349 — 350) защищает требование опорного согласного при акустически односложной рифме с открытым слогом (как в русской поэзии), что, однако, не соответствует существующей французской традиции.

34) См. W. Grimm „Zur Geschichte des Reims", стр. 125 сл

35) Тавтологические рифмы у Блока — карабкаясь на лестницу : взбираясь на лестницу (I, 192), это — адская свита: вздыхающих рыцарей свита (II, 68), занавесила окно : загляни еще в окно (II, 169), чьи песни и звуки : щемящие звуки (II, 228), вздымаются светлые мысли : и падают светлые мысли (III, 295), милый друг, и в этом тихом доме : не найти мне места в тихом доме (III, 335), в особенности — „Тени на стене" (II, 195).

36) Омонимические рифмы у Блока — У двери той, которой жажду : И только разжигала жажду (I, 123), к вечерне : вечерний (II, 46, 66), над сверканьем рос : в старом парке дедов рос (II, 72), работай : работой (II, 230), в грядущем веке : впервые дрогнувшие веки (III, 125), алея : аллея (III, 221), до боли : не встречались боле (III, 246).

37) Хотя употребление в рифме безударных частиц и случаи перенесения ударения на предлог должны быть отделяемы от составной рифмы в точном смысле слова, однако некоторые факты показывают, что и такие рифмы могут ощущаться, как „составные". Так, большое число составных рифм заключает „Горе от ума". Среди них встречаются легкие сочетания с полуэнклитическим личным местоимением, но также разнообразные случаи безударных частиц и несколько примеров на предлоги (за ночь : Алексей Степаныч I, 1; на дом : с докладом II, 3). Очевидно, все эти случаи одинаково ощущались поэтом, как специфический прием „составной" рифмы, появление которого в разговорном комедийном стихе вполне понятно. Действительно, несмотря на отсутствие акцентного обособления, предлоги, не будучи вполне самостоятельными словами, все же обладают в смысловом и синтаксическом отношении некоторой обособленностью (ср. по дороге, по б о л ь ш о й дороге). По отношению к частицам эта самостоятельность может быть различной; так, в сочетаниях — искали : н е л ь з я л и, е д в а-л и : узнали, т о ж е : строже и т. п. мы, в сущности, имеем неразрывное единство, обособившееся в самостоятельное слово; в рифме — изгибы : м о г л и б ы частица является простым формальным признаком наклонения. Напротив, в таких случаях, как — злобы : и оскорбляться вам с м е ш н о б ы (III, 9), застали : ты не от с е б я л и (IV, 12), не з е в а т ь б ы : до свадьбы (IV, 12) или напр. у Брюсова — из камней не выйдет в д р у г л и : угли (I, 74), обособление гораздо отчетливее, вследствие непривычности сочетания: с м е ш н о б ы, о т с е б я л и, в д р у г л и не образуют прочного и обособленного единства, постановка частицы и ее значение определяются общей синтаксической связью, выходящей за пределы данной группы.

38) О традиционной рифме ср. E. Schmidt „Deutsche Reim studien". Berl. 1900 (Sitz. Ber. Kgl. Preuss. Akad. Wiss., 1900, XXIII, 480 сл.).

39) Ср. В. Жирмунский „Валерий Брюсов и наследие Пушкина", стр. 44. Немецкие примеры экзотической рифмы приводит J. Minor, 385 — Rohre : Sykomore. По мнению Минора такие рифмы—„den exotischen Stoffen angemessen und für grel barocke Effekte zu brauchen". „Heine spottet über die Barbare, beständiger Janitscharenmusik bei Freiligrath".

40) См. „Сын Отечества", ч. 64, № 37 и возражение „Благонамеренного" 1820, ч. II, № 8. По этому вопросу — Бернштейн, 331 — 35.

41) Напр. J. Minor, 403 и 406.

42) Напр. Д. Минаев „Чем хата богата" 1880 — просты : доведешь до слез ты (3), не велит никто нам : баритоном (4), бесспорным : до этих пор нам (19), заметным : об'яснит поэт нам (187), софисты : держись ты (195), круты : свой высший суд ты; в дактил. р. — Боже мой : тревожимый (77), пьянствуя : по интендантству я (75) и др. Каламбурные сочетания напр. небо ли : не были (75), нежили : не жили (74) и т. п.

43) У Пушкина — более 80 сл. Тип любви : мои — Русл. — 6 (: свои — 1), К. Пл. (133), Б. Ф. (191), Он. — 51, 106 (: свои — 110, Аи — 218), Андж. (: струи, 385), Лирика — I, 361 (2), 377; II, 8, 16, 17, 59, 163 (: твои, I, 343; II, 71; : струи, I, 361), всего — 18 (+7) сл. Тип люблю : мою — Он. (87, 106), Плт. (: твою, 419), Ц. (: пою), Лирика — I, 363 (: свою, II, 218, : пою, II, 58, 159, : стою, II, 74); ср. мою : молю (Плт. 426), мою: удалю (Гал. 603), королю : свою (Плт. 445), молю : сию (II, 33), всего [— л'у] : [— йу] — 13 сл.; кроме того — колеи : земли (Он. 174), мои : земли (II, 59), мои : почли (II, 192), я : поля (Р. 34; II, 182), : корабля (Он. 213, 217), кремля : моя (Он. 175), всего [— л' —] : [— й —] — 8 сл. (+13). Тип я : меня — Б. Ф. (195), Ц. (232), Плт. (421), Он. (31, 222), Андж. (277), Сказк. (321), Лирика — II, 35, 166, 182, 192, всего — 11 сл.; кроме того — я : коня (Р. 70), : дня (I, 333), : тебя (III, 386), : себя (Р. 43), нельзя (Д. К. 464, 67; Андж. 274), : дитя (II, 169), а также тип II

(4 сл.) — всего 12 сл. Кроме того чередование мягких опорных согласных — меня : моя (II, 174; Он. 83, 92), тебя : струя (I, 257), твои : дни (II, 77), любви : дни (Он. 81), меня : воробья (Д. К. 458), поля : моря (Он. 209) — 8 сл. Чередование глухого и звонкого — глаза : краса (Плт. 403), небеса : глаза (II, 77), толпу : арбу (Гал. 595), посте : везде (Андж. 269), пригвоздя : дитя (I, 367) — 5 сл. Преобладающие сочетания определяются фонетическим сродством : наиболее распространены сочетания [й] с мягкими согласными — 71 сл. (из них в соединении с [л'] — 21 сл., в соединении с [н'] — 18 сл.). Однако, существенную роль играют постоянные рифмовые пары, которыми прежде всего определяется деление по типам.

У Языкова — тип любви : мои, твои и пр. — 8. У Тютчева — тип любви : мои и т. п. — 6, тип люблю : раю, земля : я и т. п. [— л' — ; — й —] — 3, тип глаза : роса [— з — : — с —] — 3, тип прости : впереди [— т' — : — д' —] — 6, суда : Христа — 1, лжи : души (2) и др. Фет — тип любви : твои (: струи) и пр. — 5. Из новых поэтов ср. Бм. — любви : твои (I, 6), люблю : мою (38) и др. Бр. — любви : твои и т. п. — I, 56, 66, 122, 195; П. П. II, 170; люблю : свою и пр. — I, 19, 46, 225, 234; II, 72, 221; П. П. II, 23, 130 и пр. Ср. также [— з — : — с —] — I, 86, 113; II, 164, 169, 240 и нек. др. Брюсов нередко употребляет бедные рифмы в ряду других неточных, со специальным художественным заданием; ср. выше стр. 69, а также I, 153, 195; II, 153; П. П. II, 23. Ахматова — тип любви : мои — Ч. 27, 35, 36, Б. Ст. 14, 23, 53; люблю : мою — Б. Ст. — 24, 42; дни : мои — A. D. 79 и нек. др. Всего — Языков — 8, Дельвиг — 14, Тютчев — 25, Фет — 13, Ап. Гр. — 12, Вл. С. — 10, Брюсов — около 40.

44) У Ломоносова в „Одах" — 25 случаев, из них 13 на твердые согласные; тип звонк. : глух. — всего 3 раза. У Ломоносова нередко в предударной части слова наблюдаются неканонические повторы, играющие роль компенсирующих созвучий; ср. мозгу : внизу (Ода III, 10), брега : врата (III, 4), пора : творца (II, 21) и др. У Лерм. т. I — 82 сл., т. II — 59 сл. Во II томе 24 случая (все — на мягкие согласные), которые не подходят под три наиболее распространенные категории, указанные выше

(см. стр. 105); особенно употребительны сочетания [—р'— : —л'—], [— р' — : — й —]; ср. алтаре : земле (123) (315), смотрю : люблю (287), : тороплю (294), мою : говорю (287), : благодарю (310), а также крови : земли (130, 131), любви : (137, 190) и др.

45) См. Шахматов „Очерк современного русского литературного языка", стр. 70 : „Иногда письменное изображение действует не консервативно, а напротив разрушительно"... F. de Saussure „Cours de linguistique générale", 1922[2] г., стр. 53 : написание „оказывает влияние на язык и видоизменяет его".

46) У всех законодателей русского стиха понятие „полной" (или „точной") рифмы заключается в тождестве графическом (с которым explicite или implicite отождествляется фонетическое равенство); рифма „неполная" („приблизительная") признается ими во всех случаях, где есть различие написания (хотя бы при одинаковом произношении, что, однако, не сознается достаточно отчетливо). Ср. Тредьяковский : если рифма состоит „из тех же самых литер", она „называется богатая"; „но ежели токмо подобие звона имеет тож, а состоит не из тех же самых букв, то она есть полубогатая" („Способ к сложению...", гл. VI, член I, 22). Так же Остолопов („Словарь древней и новой поэзии", 1821, ч. III, стр. 17): „Полная или богатая : которая совершенно подобна другому слову звуком и буквами. Неполная или бедная : которая звуками или буквами несовершенно согласуется с другим словом, как напр. наш : страж, сосед : обет, слов : любовь". Так же Брюсов („Опыты" 183, „Наука о стихе", 123): „Евфонически рифмы бывают... точные и приблизительные (в зависимости от того, насколько совпадают написание и произношение слов)". Как примеры приблизительных рифм, Брюсов приводит — вход : идет (различие только графическое), синий : пустыни, сжатый : мяты.

47) Для Китса ср. Verrier „Essai sur les principes de la métrique anglaise", 1909, t. I, 230. Там же (стр. 225) — несколько примеров фонетически точных рифм, почитаемых вульгарными (cockney-rhymes) и исключенных из поэзии высокого стиля.

48) См. Nyrop „Grammaire historique...", t. I, 304 — 07. Нироп приводит свидетельство Du Guez (1532): „Когда читаешь по

французски, не следует произносить последней буквы всех слов, которые оканчиваются на *s*, на *t* или на *p*, за исключением случаев, когда за словом следует пауза"... То же Ad. Tobler, 133 — 35 (цитирует Bellanger, 169) и Kastner, 43.

49) Примеры такого графического усечения не произносящейся конечной согласной ср. у Grammont 351 — 52.

50) Отступления от правил о немых конечных согласных у Лафонтена, Мольера, Мюссэ и в особенности у символистов см. Tobler 135 — 37, Kastner 43 — 44, Grammont 350 — 51. Против орфографических правил рифмовки направлена известная книга Clair Tisseur „Modestes observations sur l'art de versification" (ср. того же автора Puitspelu (Clair Tisseur) „De la rime pour les yeux", Revue du Siècle, 1892, juin, p. 413 — 425), которая не была мне доступна. Резкѣ полемическую позицию по отношению к старой системе занимает и M. Grammont, 350 — 52.

51) Напр. Becq de Fouquières, который предполагает возможным „слияние" коротких строчек при enjambement, 38—39; ср. возражение M. Grammont, 352 — 53. Из русских теоретиков „слиянию" придает большое значение Б. В. Томашевский, приблизительно в том же смысле, как это обосновано мною выше, стр. 115 внизу.

52) Passy „Les sons du français" 117 и Rousselot „Précis..." 180 — 85 указывают на вляние книги и книжного стиля.

53) Becq de Fouquières 31 — 32, Tobler 138 сл., Kastner — 45, M. Grammont 347 — 49.

54) По приблизительному подсчету на 1300 стихов мы находим у Лом. — 9 сл., у Сумар. — 11, у Баратынского — 14, у Пушкина — 20, у А. Толстого — 25, у Брюсова — 24.

55) См. Л. В. Щерба „Русские гласные", стр. 87.

56) Ср. в особенности у Тредьяковского, благодаря принятой им орфографии — Сочинения и переводы 1752, т. I — извесно : тесно (188), т. II — благощасны : красны (56), чесна : лесна (50) и т. п.; также — кратко : слатко (II, 41) и пр. У Сумарокова — напрасно : нещасно (106), злосный : несносный (79), безвесных небесных (Ода 7) и др.

57) Шахматов 198: „форма е я книжная и употребляется вообще только на письме, вторгаясь впрочем и в живую речь

под влиянием школьной грамматики". Е. Будде „Очерк истории современного литературного языка" (Энц. Слав. Филол. 12), 1908, стр. 28 : „искусственное произношение, внесенное в литературный язык все тем же южно-русским церковным влиянием". По мнению Н. Дурново (107) форма **ея** „сохраняется, как остаток церковно-славянского произношения"; но употребление формы **нея** у Тютчева и Майкова он объясняет „книжным влиянием" „припомним, что разговорным языком Тютчева был исключительно французский язык, и что бóльшую часть своей жизни он провел вне России". Материал, относящийся к этому вопросу собран Н. Дурново, стр. 95—107; ср. Пушкин—крик ея : семья (Он. VII, 16); Тютчев — из груди ея : семья („Сей день..."), струя : ея („Летний вечер..."), моя : от нея („О как убийственно мы любим...") — всего 8 сл. У Фета — 5, у Майкова — 4. См. также Кошутич, стр. 399—402.

58) Ср. Кошутич, стр. 407—409, который, однако, не указывает, что рифмы на —*ыи*, — ии в XVIII в. *и* в пушкинскую эпоху не употребительны.

59) Ср. Кошутич 409—413.

60) Рифмы типа горе : моря [—р'ъ], поле : воля [—л'ъ], акустически вполне точные, распространяются в эпоху разрушения старых правил рифмовки, напр. у А. Толстого — моря : горе (I, 276), поле : воля (278), одновременно с графически равноценными, но фонетически отличными сочетаниями — моря : просторѣ [—р'ъ : —р'ь] (I, 330), взорѣ : горя [—р'ь : —р'ъ] (252) и т. п. В XVIII в. и в пушкинскую эпоху такие сочетания не употребительны, благодаря различию написания.

61) Для поэтов XIX в. ср. Кошутич 347 сл. Написание *ьи* в рифме с *ье* ср. Тютчев — 6, 14, 29. К сожалению, орфография современных изданий не позволяет с достоверностью судить об орфографии поэтов.

62) См. Шахматов, стр. 100 и 109. Чернышев „Законы и правила русского произношения", стр. 33 (примеры рифм). Кошутич 305 сл. и 342 сл. дает обширный материал по этому вопросу, но, как всегда, не указывает хронологических границ распространенности.

63) См. Шахматов, 202 — 03.

64) См. Л. В. Щерба, стр. 79.

65) Батюшков — жизни : отчизны (17), Пушкин — (м. П. 24), укоризны (I. 246), Лерм. — : укоризны (I, 51), Никит. — (26, 48), Плещеев — 111 и др.

66) Эту цитату любезно указал мне мой слушатель Н. Дмитриев.

67) Ср. — оустнѣ исполненны : языкъ потребленны (псал. 11), стрѣлы оунзенны : жезлъ оутвержденны (пс. 37), дни измѣренны : животъ вмѣненны (пс. 38), многи явленны : есмь искушенны (пс. 70) и др. Ср. однако и такие сочетания — буду побѣжденны : (буду) лишенны (пс. 7), гнѣвъ явленны : судъ внушенны (пс. 75) и др. (Псалтирь художеством рифмотворным преложенная. М. 1680 Библ. Пбг. Унив.).

68) Напр. Куник „Сборник материалов", ч. I — грехи мои довольны : ты сам будто бы не вольны (стр. 40), трагики искус*ны* (мн. ч.) : вкусны (ед.) (стр. 44) и др.

69) Фет — 17 сл., К. Павлова — 11 сл., Бм. — 11, 14, 122 и немногие др.

70) Языков — 80 сл., Лерм. т. II — более 180 сл., А. Толстой — более 180 сл., Брюсов — более 400 сл., Бл. I — 70 сл.

71) Шахматов 60 — 61, Кошутич 422 сл., Будде 37, Дурново 94 — 95, С. Бернштейн 338 — 39, Чернышев 35 — 36. В особенности интересно мнение Н. Н. Дурново, который также усматривает в рифмах типа д р у г : д у х узуальную неточность: „На основании того, что у многих поэтов XVIII — XIX вв. конечное — *г* часто рифмует с конечным — *х*, делался вывод, что в XVIII и в начале XIX века еще сохранялось в качестве литературного длительное (фрикативное) произношение — *г*. Но, делая такой вывод, исследователи упускали из виду, что у тех же самых поэтов и в тех же самых произведениях встречается, у некоторых даже чаще, рифма — *г* : — *к*. Что существование обеих рифм не указывает на колебание в произношении, т. е. на существование одновременно и длительного и мгновенного произношения *г*, видно из того, что у тех же поэтов попадаются и рифмы типа мрак : крылах" (9 — 95). Между прочим, Ломо-

носов в своей „Грамматике" (т. IV, 48) признает только произношение конечного *г*, как *к* (за исключением „словенских речений", как б о г и нек. др.). Тем не менее он рифмует слух: вдруг, юг: слух (Ода XVI), вдруг: дух (XXII), недуг: дух (XXIII) и др.

72) Таким же непредубежденным в фонетических вопросах свидетелем является поэт и критик С. Бобров, который в „Записках Стихотворца" осуждает Фета за рифмы *г* : *х*, видя в этом один из примеров упадка стихотворной техники во вторую половину XIX в. Между тем такие рифмы, узаконенные традицией, встречаются у всех русских поэтов от Кантемира и Ломоносова до Брюсова и Блока, в том числе — у Пушкина, Тютчева, Баратынского.

73) Neumann, 289 сл.

74) Ср. Кошутич, 449 сл.

75) Кошутич, 438 с., не указывает, однако, позднего распространения этого типа.

76) См. Шахматов 96. Примеры рифм — Чернышев 48, Кошутич 435 сл. (хронологические грани не указаны).

77) См. Шахматов 113, Кошутич 455 сл.

78) Об отвердении мягких губных на конце слова см. Шахматов 95, Кошутич 453 сл. Рифму с л о в : л ю б о в ь приводит уже Остолопов в числе „неполных" („Словарь", ч. III, стр. 17); ср. прим. 46. Из других сочетаний можно отметить — поставь: нрав (Д. 621), вручив: вкривь (П. IV, 183), врагов: кровь (Л. I, 30), кустов: вновь (Л. I, 18), вновь: берегов (Тютч. 1820, Раичу), взяв: вплавь: стремглав (А. Т. II, 173), зубов: бровь (Ф. 250), а также интересный случай тройной рифмы — Мерзляков: кровь: любовь (Бт. 255) и др.

79) Кошутич 457 сл. У Кольцова имеем — любить : спит (9), жить : изменит (11), навестит : усладить (36), разгадать : хотят (48) и др.

80) Шахматов 113 указывает на форму о ч е н ь с твердым *н* рядом с обычным мягким.

81) По мнению проф. Л. В. Щербы („Русская речь" 1923 вып. I, стр. 42) „в русском языке лишь заударные слоги

являются и психически слабыми слогами, не способными к прояснению (за исключением слогов, имеющих морфологически-синтаксическое значение)".

82) О стиле произношения — Passy „Les sons du français" и Л. В. Щерба „О разных стилях произношения" (Зап. Неофилол. Об-ва VIII, 339 сл.).

83) Процесс редукции, совершающийся в русской речи, освещается параллелями из других европейских языков. Английский язык достигает стадии неопределенного гла́сного в средне-английскую пору (графич. *e*); в пределах самого средне-английского отпадение или сохранение *e*, помимо диалектических отличий, зависит в значительной степени от семасиологизации окончаний (напр. *e*, как признак дательного падежа существительных, слабого склонения прилагательных и др.). В ново-английскую эпоху редуцированный слог совершенно исчезает; графическое *e* сохраняется в консервативном письме, как признак долготы предшествующего слога (ср. mad и made). В немецком яз. стадия неопределенного гласного была достигнута в начале средне-верхне-немецкой поры (графич. *e*); сохранили качественные отличия гласные „тяжелых" суффиксов — ung, — lîn, — ein) и т. п., благодаря смысловому весу и связанному с этим побочному ударению. В ново-немецком отпадение или сохранение *e* зависит прежде всего от диалекта (ср. юг и север); простонародная речь поддается этому явлению сильнее, чем язык образованного общества; интимное, небрежное произношение в большей степени, чем торжественное, „литературное"; вообще — устная речь в этом отношении свободнее, чем письменная, книжная; в поэзии, однако, в некоторых случаях узаконена „элизия" (влияние народной песни, вообще — натуралистических тенденций эпохи „бури и натиска" и романтизма; в этом отношении особенно поучительно сравнение рукописной редакции Гетевского „Фауста" 1775 г. с окончательной редакцией 1808 г., где Гете - классик восстанавливает все пропущенные *e*). Существенным фактором сохранения гласного и здесь является семасиологизация (ср. *e*, как признак множественного числа — напр. tag : tage и др.). Французский яз.,

пройдя через стадию неопределенного гласного (т. н. *e* muet) еще в средние века, в настоящее время в большинстве случаев приблизился к полному отпадению заударного *e* (ср. прим. 7). Однако, существуют резкие индивидуальные колебания, на которые указывает, напр., Rousselot, 103. Интересно отмеченное Rousselot появление иррационального гласного при аффекте, в эфазе и т. п., однако не всегда на исторически оправданном месте: implacabl*œ* Vénus*œ*! (103). Поэтическая речь, как было сказано, искусственно сохраняет более архаическое произношение, по крайней мере — внутри стиха. Психологически в языке грамотных *e* muet, повидимому, продолжает существовать и после согласной может быть прояснено в произношении; оно поддерживается консервативной орфографией и семасиологизацией: чем, вероятно объясняются споры по поводу этого звука.

84) Пушкин: Плт. — надо: ограда (422); мелк. стих. — строго: Бога (I, 315), повар: говор (I, 331), поэта: где-то (I, 380), немножко: ножка (II, 68), не худо: оттуда (II, 181), послушна: равнодушно (II, 215); Русл. — много: бога (68), оживила: Людмила: унылой (103), надо: Шехерезада (47), злодейство: чародейства (104). Он. — рано: Татьяна (118), проворно: покорна (124), необозрима: неотвратимо (121), канать: лапоть (156), рано: романа (207); Дом. К. — рано: Диана: романа (461); Ц. С. — боярам: даром (264), мошка: окошко (271), это: ответа (283); Андж. — награда: не надо (289).

85) До сих пор в научных работах по русской рифме это важнейшее правило, господствовавшее в русской поэзии на протяжении всего XVIII и начала XIX века, отмечено не было. Оно представляется особенно существенным для защищаемой в этой книге теории рифмы. С точки зрения общепринятой теории, отождествляющей законы рифмы с законами произношения, напрашивается невероятный вывод, что в XVIII в., по крайней мере — в языке поэтическом, господствовало окающее произношение (?!). Вывод этот, построенный на произвольной и опровергаемой историческими фактами теории, не может быть, конечно, укреплен указанием на влияние церковного (т. н.

„семинарского") произношения (о нем см. С. Булич, „Церковно-славянские элементы в русском языке", ч. I, 1893, 132 сл.). Современники (напр. Ломоносов в „Российской Грамматике") неоднократно упоминают о том, что *о* в неударных слогах произносится „почти как *а*"; ср. также такие написания, как „дарагой" и т. п. у Сумарокова. Нет оснований также искать объяснения в диалектических влияниях, связанных с происхождением того или иного поэта: перед нами явление общераспространенное, не имеющее сколько-нибудь заметных исключений. Вообще диалектическое произношение не играет существенной роли в истории русской рифмы, в особенности — в XVIII веке, когда в поэзии безраздельно господствовала грамматическая норма книжного языка, в значительной мере орьентированная на графику. Иначе у немцев, где разговорный язык образованного общества (höhere Umgangsprache) насквозь проникнут местными особенностями, и единство обще-немецкого литературного языка, установленное более прочно в морфологии, в области фонетической оставалось до сих пор чисто графическим. Вот почему история немецкой рифмы должна строиться прежде всего на учете диалектических дифференциаций. Ср. образцовое исследование Fr. Neumann „Geschichte des neuhochdeutschen Reimes", Berl. 1920.

Для XVIII века не имеет также значения различие поэтических жанров — „высоких" и „низких" по своему стилю. В „баснях" или „еклогах" Сумарокова господствуют те же строгие правила, как в торжественных одах. Интересно, что такие поэты, как Крылов („Басни") и Грибоедов („Горе от ума"), несмотря на стремление к разговорному стиху и стилю, с большой осмотрительностью отступают от традиции в рифме. У Крылова в кн. I — II (45 басен) — всего 3 случая — мирянам: болваном (I, 9), пела : дело (II, 12), отрада : надо (II, 13); в Г. У. — 10 сл.; ср. рано : обмана (I, 4), рассказам : разом (I, 5), эдак : напоследок (I, 7) и др.

86) Мне пришлось, для работы о русской романтической поэме, просмотреть около двухсот стихотворных сборников и поэм, относящихся к 1822—1835 гг. и принадлежащих различ-

ным второстепенным и третьестепенным поэтам и просто любителям пушкинской эпохи. Традиция и здесь настолько прочна, что рифма неударного *а* : *о* почти не встречается, даже у поэтов совершенно неумелых, допускающих различные неточности в согласных (напр. холм : гром, ужасный : страшный и т. п.). В самом конце тридцатых годов начинаются некоторые колебания. Пушкин, в этом отношении, как и во многих других, стоит на исходе (а не в начале) большой культурной эпохи, которая обрывается около года его смерти. Интересную характеристику Пушкина с этой точки зрения напечатал D. S. Mirsky в „Slavonic Review“, 1923, № 4.

87) Фет, т. I — около 80 сл., К. Павл. — более 120 сл., А. Т.— более 170 сл., Бр. — около 140 сл.

88) Пушкин —Б. Ф.—можешь: тревожишь (191); Плт.—тревожит:может (421); Русл. — в халате:на кровати (56), брани: к бане (72), к встрече:плечи (78); Он. — уверен:Каверин (36), может : тревожит (49), пышет:слышит (95), няни : бане (122), ужин:нужен (139), может:тревожит (139), похожий:прохожей (202), мечтаний:няне (110); Нул. — ужин: нужен (369), в передней:соседний (373); Ц. С. — захочешь:точишь (265), ужин: нужен (265), будит: будет (267); Лирика — Эсфири: порфире (I, 239), слышишь:пишешь (367), достоин:спокоен (367), (2), потачки: в горячке (377), Павел:правил (II, 44), накличет: ограничит (67), профиль:Мефистофель (72), может: тревожит (97, 99, 169) хочешь: пророчишь (122, 146), ужин:нужен (166).

Барат.—оденет: изменит (I, 35; строфа отсутствует в изд. 1827). Дельв. — вешним : здешнем (38). Язык. — ит: — ет (184, 186, 323, 338); кроме того до 1830 г. — летучий : тучей (2), кстати: ex tempestate (76), тучей: пловучий (96), пловучий: дремучей (118); в дальнейших стихах — летучий: могучей (176), морем: поспорим (183), пищей : нищий (192), Талиц: постоялец (194), кровати: в халате (286), спокоен : воин (339).

Лерм. т. I — 19 сл., т. II — 33 сл., Тютчев — 35 сл., Фет — 33 сл., А. Т. — около 70 сл., Бр. — более 170.

89) Пушкин — *ье* : *ья* — Р. 58 ; Он. — 75, 26, 168; Лирика — I, 249, 287, 297, 374; II, 93, 170.

90) Баратынский заменяет в „Стихотворениях" 1827 в послании Коншину (I, 26) рифму — лови пролетные мгновенья: сновиденье — первоначальной редакции на мгновенье: сновиденье.

91) Пушкин: Онегин — пожалуй: малый (150), долинах: лебединых (183), столицы: лица (193); М. Вс. — ворота: заботы (257); Лирика — дубровах: суровых (I, 251), оковах: лавровых (I, 365), разом: разум (II, 9), перстом: отверстым (193), увядают: улетает (II, 30). — Язык. — унылой: помилуй (72), забуду ль: удаль (111), кровавой: Мстиславы (345). Тютчев — оцепенелым: уделом (3), покоя: парчою (3), дубровы: былова (187), дубровам: медовым (239), всуе: торжествуя: такую (327), любимым: неугасимом (330). Лерм. в юношеской поэме „Черкесы" — 5 сл. (стр. 9); ым: ом — I, 50, 158, 315, 338; II, 299, 307; кроме того — отрава: славы (I, 57), приметы: света (II, 294), шопот: опыт (II, 242), жемчужною: южную (289), думаю: угрюмую (343), длинную: пустынною (345), могильною: пыльную (345), Различие, которое проводит Кошутич (283) между подобными сочетаниями в открытом и закрытом слоге, в поэтической практике не оправдывается.

92) Рифма neige: schmerzenreiche основана на диалектическом спирантном произношении *g*. Гете неоднократно обнаруживает в рифме влияние франкфуртского диалекта, в особенности — в ранний, натуралистический период своего творчества. Ср. в первом монологе „Фауста" — steigen: reichen, а также Freude: Seite (страсбургская лирика — „Willkommen und Abschied" 1770) и др. Подробнее — Br. Weichert „Goethes Reim", Diss. B. 1899.

93) Напр. у Бальмонта „Под северным небом" (т. I, стр. 1 — 43 51 стихотв.) — зеленым: миллионом (20), взорах: которых (32), урною: лазурную (39); вместе с тем — ье: ья — 6 сл., о: а — 6 сл. и: е — 3 сл.

94) Напр. Ахматова „Четки" — уколы: веселой (23), кленах: еленых (34), больно: довольным (35), нарочно: порочных (36), омкай: котомку (69) и др. Гумилев „Колчан" — равнины: Угоино (27), раскосый: косу, безбольном: колокольным (33), счагливой: нивы (39), конечно: человечны (42), Нептуна: струны: ной (51) и мн. др.

95) С. И. Бернштейн, которому я сообщил эти материалы, высказывает предположение, что формы прошедшего времени (цвела я, цвела ты, цвели мы) являются более обособленными чем соответствующие формы настоящего (жду я, люблю я) потому, что в первых местоимение является единственным формальным признаком лица и потому имеет больший вес, тогда как во вторых имеется особое личное окончание.

96) У Пушкина — тоскуя : люблю я (II, 145), тоскуя : живу я (Гал. 603), где вы : девы (Он. 37), поэты : где ты (Он. 75), увечья : наречья : готов обречь я (Д. К. 453); кроме того — страдал я : искал я, страдал он : побряцал он (II, 178), возбуждал я : внимал я (II, 39). Бар. — тип ликуя : лепечу я (I, 78, 83, 101, 114, 126, 136; II, 144); кроме того — кто вы : готовы (II, 160), что ты : расчеты (II, 180), все вы : девы (II, 136), больна ты : богаты (II, 54). Язык. — основной тип — 209, 239, 365; кроме того — латы : куда ты (160), красивы : расцвели вы (317).

97) Лерм. — 18 сл. Из них основной тип — I, 113, 313, 325, 339; II, 270, 281. Кроме того — рая : слышал от тебя я (I, 93), дорогая : сделал для тебя я (I, 283), заботы : не откроешь ничего ты (I, 303), ничего я : покоя (II, 348), по свету ношуся давно я : покоя (II, 345), демон : был тронут несовсем он (II, 270), а также I, 349, II, 58, 266 (см. в тексте). Кроме того, неоднократно, оба окончания составные — был я : любил я (I, 169), любил я : приносил я (I, 265), знал он : предавал он (II, 67), дорожил ты : делил ты (II, 9) и др. У Тютч. интересно отметить неточные составные рифмы — чередование согласных звонкого и глухого, мягкого и твердого — гласил я : насилье (282), рад я : объятье (372).

98) У А. Т. — более 40 сл., у Бр. — более 30 сл.

99) Ср. также примеры, указанные Кошутичем (358 сл.), где, однако, отсутствует распределение по синтаксическим категориям и хронологическая группировка.

100) Рифма безмолвны(й) : полны(й) : волны — Карамз. 95; Бат. 18, 50; Жук. 127, 160, 161, 169 („Варвик“, „Элова арфа“ и др.); Пушк. — К. Пл. (128); Язык. — 115, 178; Тютч. — 16, 125; Лерм. — I, 27, 32; II, 140, 249, 256, 265, 381; А. Т. — Дамаск. (I, 16); Бр. I, 187; II, 86, 124.

101) Ср. Gustave Kahn—rouge:route; H. de Régnier — glaive: lèvres, citerne:referme и др. Tobler 131, Kastner 41. Специально F. Kalepky в Arch. f. d. Stud. d. n. Sprachen CIX. Связь стихотворной практики французских символистов с ассонансами народной песни обнаруживается, напр., из книги Rémy de Gourmont „L'ésthetique de la langue française".

102) Стихотворения с неточными рифмами, проведенными более или менее последовательно — Бр. I, 8, 153, 175, 184, 187, 195, 198, 199, 205, 227; II, 27, 66, 81, 85, 192, 228, 235; а также 150, 153, 155, 171 (в народн. стиле); уединенные неточные рифмы — I, 7, 96, 200, 238, 247; II, 72, 86, 124, 136, 174, 210, 211, 238, 251, 257.

103) Ср. В. Жирмунский „Поэзия Ал. Блока" 1922, гл. VII.

104) Вопрос о новых приемах рифмовки обсуждают Вяч. Иванов „Спорады" („По звездам", 1909, стр. 352), Серг. Бобров „Рифма и ассонанс" („Записки стихотворца"), Г. Адамович „Два слова о рифме" („Цех Поэтов", 1922, № 3, стр. 52 — 54). Последний пишет: „Лет через двести - триста филологи, вероятно, решат, что в начале двадцатого века в русском языке последние согласные не произносились. И основанием для такого заключения будут наши стихи. Ведь мы теперь рифмуем т р у б а и б а р а б а н, п л а м я и п а м я т ь". „Рифмовать т р у б у с б а р а б а н о м теперь считает для себя обязательным всякая студистка. И эти рифмы, в з а м е н н е п р и в и в ш и х с я с о с т а в н ы х" (эпоха символизма!) „признаются завоеванием нашей поэзии последних лет". Напомним также мнение А. Толстого о сочетании с в ы ш е:у с л ы ш а л (стр. 164).

105) Кузмин „Сети" — стр. 11 — 12 „О, уста целованные столькими..." (дакт. р., стилизация), 95 (духовн. стих), обрывов: Любимов (18), милой: неутомимой (90). Значительно больше в позднейших стихах, напр. „Нездешние вечера" — голубь: голым (19), чайка: Майкель (19), Фузий: узит (35), задумались: Юмале (42), отстукала: купола (44), советником: орешником (53), взоре: Печорин (54), плавать: слава (57) и мн. др. Ср. м. пр. стр. 18 — к вечеру — окно — ветра — хорошо, разрушилось — ничего — слушай — темно, замуравлена — смерть — ставни — четверг. Гумилев „Кол-

чан" — телом:овладело (29), выси:написан (31), будет:люди (44), темень:племя (53), узнаем:камень (53) и мн. др.

106) Ср. В. Жирмунский „Преодолевшие символизм", Русск. Мысль, 1916, № 12, стр. 33 и „Мелодика стиха. По поводу книги Б. М. Эйхенбаума", „Мысль" № 3, 112 и 122 сл.

107) Связь гармонии гласных и звуковых повторов с метрической композицией, ср. „Композиция лирических стихотворений", 8 — 9.

108) Mark Lidell „An Introduction to the scientific study of english Poetry", L. 1902, 91. Лиддель, вообще, усматривает источники ритмического построения в поэзии в художественно-закономерном чередовании смысловых элементов (a peculiar arrangement of the thought-impulses in a more or less rhythmic order... 46); различные формы звуковых чередований (в частности — чередование ударных и неударных слогов) являются для него приемом „пунктуации" смыслового параллелизма.

109) О германском аллитерационном стихе см. основополагающую работу Ed. Sievers „Altgermanische Verslehre" 189; об аллитерации в средне-английскую эпоху — Luick, в Grundr. germ. Phil.[2], Bd. II, 2 Abt., Metrik, S. 160 f, Der mittelengliscge Stabreimvers и в Anglia, XI и XII, а также Schipper „Neuenglische Metrik", Bd. I.

110) См. стр. 577 — 78; напр. I группа, стихи 1 — 3 : 24 сл. без рифмы, 8 — консонанс, 2 — точная рифма ударного слога; ст. 2 — 4 : 5 без рифмы, 19 — консонанс, 10 — рифмы; II группа. ст. 1 — 3 : 21 — 18 — 1, ст. 2 — 4 : 2 — 17 — 21; гр. VIII, ст. 1 — 3 : 2 — 70 — 8, ст. 2 — 4 : 0 — 1 — 79. Таким образом на каждые 20 строф приходится в I гр. (наиболее архаичной) — 42 строгих рифмы, 50 нестрогих, во II гр. — 76 строгих, 36 нестрог., III : 132 — 12, VIII : 149 — 9.

111) Рифма у скальдов, ср. Ed. Sievers, op. cit., Grundr, germ. Phil.[2], II Bd., II Abt. Metrik, 26 — 27 (с указ. литер.).

112) Рифма у Отфрида, ср. Th. Ingenbleek „Über den Einfluss des Reimes auf die Sprache Otfrids, mit einem Reimlexicon..." 1880, Qu. F. 37; H. Paul, 107 — 111; Saran „Deutsche Verslehre", 1907, 248 — 49. Подробнее: Zarncke „Die Reime der

Gedichte des IX und X Jhs" в Berichte d. Sächs. Gesellsch. d. Wissenschaften, philos.-histor. Classe, 1874, 34 сл. и особенно: C. H. Holzwarth „Zu Otfrids Reim", Diss. Lpz. 1909.

113) Теорию первоначальной „Песни о Нибелунгах" в ассонансах выставил K. Bartsch „Untersuchungen über das Nibelungenlied", W. 1865, и опровергал H. Paul „Zur Nibelungenfrage", H. 1876. В последней работе A. Heusler „Nibelungensage und Nibelungennot", 1921, стр. 61—62 снова принимается текст с ассонансами для последней обработки второй части поэмы, непосредственно предшествующей окончательному тексту (т. н. „III Stufe der Burgundensage").

114) Ср. по вопросу о подражаниях технике народной песни Lohre „Von Percy zum Wunderhorn", 1902 (Palaestra, 22), особенно стр. 15—19.

115) Ср. у Эйхендорфа (преимущественно — усечения)— Klüfte : Lüften, Orte : geworden, Hafen : schlafe, Sonnenscheine : weinet („Wanderlieder") и др.; у Уланда — Haus : auf („Abschied") и др.

116) Об ассонансе в новейшей французской поэзии F. Kalepky в Archiv f. d. Studium d. neuen Sprachen, Bd. 109, s. 447 сл. О связи с народной песнью — Rémy de Gourmont в „Esthétique de la langue française". Ср. прим. 101.

117) См. H. Schuhardt „Ritornell und Terzine", 1874, стр. 47 и др., где собран богатый иллюстрационный материал.

118) См. Menendez y Pelayo „Tratado de los Romances viejos", 1903, t. I (Antologia de Poetas liricos castellanos, t. XI). По вопросу об ассонансах в Германии см. J. Minor 374 сл. с указанием литературы (стр. 529).

119) Мною просмотрены в „Онежских былинах" Гильфердинга (1894²): в исполнении Рябинина — № 73 Вольга и Микула, № 74 Илья и Соловей, № 79 Добрыня и Змей, № 85 Дюк; в исполнении Калинина — № 3 Илья и Соловей, № 5 ст. 734 — 1093 Добрыня и Алеша, № 9 Дюк; в исполнении Гришина — № 32 Вольга и Микула, № 33 Добрыня и Алеша. Кроме того, в старой записи (Кирши Данилова) — Илья и Соловей (Киреевский, вып. I, Илья III, 6), Добрыня и Алеша (вып. 2, Добр. I, 9),

Дюк (вып. III, I, 2). Всего 3611 ст., из них 1346 рифм (37%). О распределении этих рифм по категориям может дать некоторое понятие следующий подсчет, произведенный для Гильфердинга №№ 5, 9, 73, 74, 79 (1917 ст. — 759 рифм). При параллелизме окончаний рифмует: 1. конечный гласный (тип Муромля: Карачирова) — 59 ст.; 2. конечн. гласн. и предшествующий согласн. (соловьему; звериному) — 40 ст.; 3. двусложное окончание (заколодела: замуравела) — 110 ст.; сюда же присоединяется двусложное окончание при одинаковом ударном гласном в третьем слоге (любимыи: звериныи) — 85 ст.; итого двусложн. рифм — 195 сл.; 4. одинаковый ударный гласный (третьего слога) — 148 ст.; из них 85 — при двусложн. окончании (любимыи: звериный) и 63 — при односложном (Киеву; Владимиру); 5. точные трехсложные рифмы (певучии; крыкучии) — 86. Кроме того: 6. неравноударные (соловеньку: во чисту полю)—82; 7. с ударением на последнем слоге (на добра коня; с широка двора) — 64. Различные типы отклонения от параллелизма грамматических форм — 8. тип — спородила: матушка — 49; 9. тип Владимиру: киевску — 68; 10. тип — звериныи: соловьиное — 39 (из них 54 с одинаковым ударным гласным). Группы 4, 5, 7 и часть 8 — 10, благодаря наличию ассонанса ударных гласных, приближаются к типу рифмы, привычному для нас в поэзии книжной. Мы имеем у Рябинина в рассмотренных былинах на 1492 ст. — 506 рифм, из них — 236 с ассонансом ударного слога, у Калинина на 1247 ст. — 526 рифм, при 280 ударн., у Гришина на 335 ст. — 131 р., при 56 ударн., у Кирши на 537 — 183 р. и 86 уд. Былина о Дюке в исполнении Калинина — 632 ст. — 302 р. — 170 уд. По сравнению с простым и классически строгим Рябининым искусство Калинина, перегруженное параллелизмом и созвучными концовками, напоминает по стилю барокко или романтизм.

120) Термин „строфема“ введен В. А. Чудовским для обозначения строфических тирад лирической поэмы.

ОГЛАВЛЕНИЕ